3 1761 05318815 7

PHILOSOPHISCHE REIHE

73

H. HATZFELD

DER FRANZÖSISCHE SYMBOLISMUS

PQ
295
S9H3
1923
c. 1
ROBA

RÖSL & CIE
VERLAG
MÜNCHEN

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

by

GEORGE BISZTRAY

PHILOSOPHISCHE REIHE / 73. BAND

HELMUT HATZFELD

DER FRANZÖSISCHE SYMBOLISMUS

PHILOSOPHISCHE REIHE
HERAUSGEGEBEN VON DR. ALFRED WERNER
73. BAND

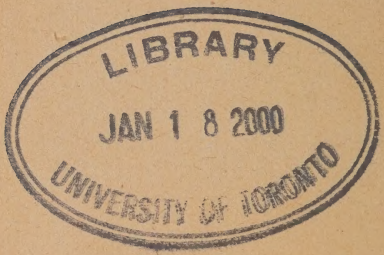
DER FRANZÖSISCHE SYMBOLISMUS

VON

DR. HELMUT HATZFELD

1 9 2 3

RÖSL & CIE. / MÜNCHEN / LEIPZIG



PRINTED IN GERMANY

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG,
VORBEHALTEN

Vorwort

Welche Rolle der Symbolismus in unseren Tagen gerade in Frankreich noch spielt, das zeigt deutlich das Werk Paul Claudels, dem im 30. Bändchen dieser Sammlung eine ausführliche Betrachtung gewidmet worden ist. Bei dieser Aktualität des für die Literaturgeschichte angeblich überwundenen Symbolismus vom Ende des 19. Jahrhunderts, dürfte es nicht überflüssig sein, das dafür interessierte Publikum über Wesen und Werden dieser Bewegung überhaupt kurz zu orientieren und die Bewegung selbst in ihren Hauptvertretern konkret zu beleuchten.

Verschiedene Zitate wurden im Urtext angeführt, die am Schluß des Bandes Seite 161 noch in der Übersetzung wiedergegeben wurden.

Frankfurt a. M., im Januar 1923

Helmut Hatzfeld

Das Wesen des französischen Symbolismus

Symbolisch und Symbolistisch

Wer sich über den Begriff des Symbolismus d. h. der symbolistischen Dichtweise und Konzeption klar werden will, der geht am besten von der symbolischen Dichtung des Mittelalters, meinetwegen von dem Schulbeispiel der Göttlichen Komödie aus. In solchen Dichtungen kommt die mittelalterliche Weltanschauung zum Ausdruck, die grundsätzlich alles Irdische als Gleichnis, Schein, schwachen Abglanz einer besseren, vollkommeneren, jenseitigen Welt auffaßt. Dabei ist wesentlich, daß sich diese Auffassung nicht nur so allgemein aufs Große und Ganze bezog, sondern bis in die kleinsten Details ausgeprägt war. Nach dieser Auffassung erinnerte die rote Farbe gewisser Blumen (Marterblume!) an die roten Wundmale Christi; die roten Blumen waren die Symbole der Wundmale des Heilandes oder ganz eindeutig: Gott hat gewissen Blumen

absichtlich die rote Farbe gegeben, damit die Menschen bei ihrem Anblick an das vom Heiland vergossene Blut erinnert würden. Hinter der Taube verbarg sich mehr als ein Vogel. Denn, nachdem der hl. Geist einmal in Gestalt einer Taube erschienen war, konnte kein Zweifel darüber sein, daß zwischen der Taube und dem hl. Geiste irgendwelche mystischen Beziehungen bestehen mußten. Insofern war allen Ernstes jede Taube ein Symbol des hl. Geistes. Auf solcher Glaubensüberzeugung beruhte die mittelalterliche symbolische Dichtung, die in allem Diesseitigen nur ein Bild, ein Gleichnis eines Jenseitigen sah, aber nicht nur ein gedeutetes, subjektives Symbol, sondern ein von Gott absichtlich geschaffenes, allen Menschen erkennbares, objektives Symbol. Gehen mittelalterliche Dichter (typischstes Beispiel der Rosenroman) über diese objektiv-weltanschaulichen Symbole hinaus, d. h. erfinden sie selber Symbole, Bilder, in die sie eine andere als die im Worte greifbare Realität legen wollen (z. B. die Rose mit den Dornen = die spröde Geliebte), so wird ihre Dichtung von den Zeitgenossen als Allegorie empfunden d. h. als dichterisches Gleichnis, hinter dem sich die angedeutete Realität nicht wirklich verbirgt; diese Realität ist nur in der Phantasie des Dichters vorhanden. So liegt heutzutage phi-

losophisch stets Allegorie vor, wenn man auch stilistisch von Symbolismus spricht.

Alle nachmittelalterliche nicht realistische Dichtung konnte, weil die symbolische Weltanschauung geschwunden war, nur mehr allegorisch sein. Die einzigen Symbole, an die sozusagen die modernen Zeiten noch glaubten, waren die Einzelmenschen als Abbilder, Typen ihrer Gattung, des ganzen Menschengeschlechtes. So repräsentiert, „symbolisiert" Corneilles Cid den Helden, die Ehre, Racines Phädra die blindliebende Frau, die leidenschaftliche Liebe, Shakespeares Hamlet den Grübler, die Schwermut, Goethes Faust den ringenden Menschen überhaupt, das Streben nach Erlösung. Eine andere Art moderner poetischer Symbole wären etwa die Konkretisierungen, wie sie Zola liebt, wo für die ganze französische Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs die Familie der Rougon-Macquart gewählt ist oder wo die Industrialisierung der Welt durch das Bergwerk im Germinal festgehalten ist.

Nichts lehnen nun die modernen Symbolisten mehr ab als diese Art von Symbolismus, die Typisierung und die Allegorie. Sie wollen schon im Sinne der mittelalterlichen Symbolik dichten, indem sie hinter den Dingen die Wesenheit suchen. Allein was für den mittelalterlichen festen Glauben ganz

klar hinter dem Diesseits der Erscheinungswelt zu suchen und zu finden war, das ist für den Modernen höchst unbestimmt, verschwommen und unklar. Nicht auf dem Weg des Glaubens, der immerhin über den Verstand führt, will der moderne Symbol-Dichter hinter das geheimnisvolle, unsichtbare Wesen der Dinge und der Erscheinungswelt kommen, sondern auf dem Wege einer vagen Intuition, die vom Gefühl und von der Exaltation der Sinne ausgeht und nicht zu einer mystischen Realität hinter der Erscheinungswelt, sondern nur zu vagen Entsprechungen hinter ihr und in ihr führt und sich in der Poesie in unklaren, verschwommenen, gespenstischen, schemenhaften Analogien Ausdruck verschafft, in einer symbolistischen Kunst, die intuitiv die symbolische nachahmen möchte, der aber der Glaube, die Klarheit, die Besonnenheit und deshalb auch die plastische Gestaltungskraft fehlt.

Verschwommen wie diese Kunst, ist deshalb auch das Bewußtsein, das sie von sich hat und das, sobald es über die Überzeugung einer Reaktion gegen den Naturalismus hinausgeht, sich nebelhaft verflüchtigt. So meint Paul Adam, der Symbolismus „bestehe darin, die Beziehungen zu erfassen, die bestünden zwischen den heterogenen Gegebenheiten, wie sie den Naturalisten (Ma-

terialisten) und den Psychologen (Idealisten) erscheinen, um daraus den Sinn des Lebens und der großen menschlichen Bewegungen abzuleiten, die sehr gebunden sind an die Bewegungen des Planeten, von dem der Mensch sozusagen nur eine Gehirnzelle ist . . . ., um jene Beziehungen auszudrücken zwischen den höheren Gravitationsgesetzen, zwischen dem Ungekannten oder Gott und dem bewußten Phänomen der erwählten Persönlichkeit, die eine vergängliche Form ist, in der sich aber doch die göttliche und erste Wesenheit offenbar macht".

Bei den klareren Symbolisten (Verlaine, Huysmans, Claudel!) führt der Symbolismus folgerichtig historisch zurück zum mystischen und symbolischen Katholizismus, bei den gefühlsmäßigeren und weniger klaren verflüssigt sich der Symbolismus zur Synästhesie, d. h. die Beziehung der Dinge zu ihrem Wesen wird nicht im Übernatürlichen gesucht, sondern in natürlichen Parallelen, die indessen nicht alle mit den gleichen Sinnen wahrnehmbar sind. Die sinnliche Erscheinungswelt wird teils durch das Gesicht, teils durch das Gehör, teils durch den Geruch, teils durch den Geschmack, teils durch den Tastsinn aufgenommen. Wenn aber zwischen den einzelnen sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen symbolisch-mystische Zusammenhänge (Ent-

sprechungen, Corrrespondances) bestehen, dann muß auch das Visuelle hörbar, das Akustische sichtbar, Gerüche müssen hörbar und sichtbar sein usw. Ein Sinn hat am anderen teil. Vor allem kommt es dem modernen Symbolismus, der ganz auf Musikalität und deshalb auf den Gehörsinn eingestellt ist, darauf an, nachzuweisen, daß die Welt des Sehens in der Welt des Gehörs, das Malerische im Musikalischen, die Farbe im Tone ihre genauen Entsprechungen hat. Es entsteht das Schlagwort vom farbigen Gehör, von der audition colorée. Vom Gehör also geht diese synästhetische Auffassung aus.

Das Ohr ist hier nach Maßstäben der Sensibilität, Nervosität, letzte Instanz für die Wertung und Beurteilung eines Eindrucks. Angenehm berührt lauscht das Ohr auf eine helle Frauenstimme, auf Flöten- oder Waldhornton, Vogelgezwitscher, Säuseln des Windes, unangenehm ist ihm gellendes Gekreisch, Fanfarenstoß, Krächzen, Schnattern, Rasseln. Das fein- und hellhörige Ohr, wie es die Blinden und Sterbenden bei Maeterlinck haben, dichtet für sich, zu seinem privaten Verständnis, Außerakustisches um. So spricht Verlaine von einer donnernden Brandwunde, Mallarmé von weißen Seufzern. Synästhetische Ansätze sind auch vor und neben den Symbolisten vorhanden. Nach

dem Berichte des Journals der Gebrüder Goncourt konzipierte selbst Flaubert seine Salammbo als etwas Rotfarbiges (Blut) und seine Madame Bovary als etwas Schimmliges.

Wer geneigt ist, in solchen Auffassungen und Empfindungen etwas Pathologisches zu sehen, der sollte sich klar machen, daß die Menschheit, seitdem sie eine Sprache besitzt, nichts anderes tut, als daß sie sich einzufühlen versucht in den Sinn der sprachlichen Symbole. Aus dem Mangel an Einfühlungsfähigkeit und aus der Unfähigkeit eines Individuums, die gehörten oder gelesenen Sprachsymbole richtig ins Seelische zu übersetzen, entstehen die Mißverständnisse. Ein Denkmal, ein Bild, ein Gewand, ein Musikstück empfindet jedermann als symbolisch und er muß zum Verständnis dessen, was sie „bedeuten", eine Einfühlungsarbeit leisten. Aber da diese Leistung eine alltägliche und sich öfter wiederholende ist, kommt sie dem einzelnen so selbstverständlich vor, daß er sich gar keine Rechenschaft darüber gibt. Das bleibt den großen Geistern überlassen, die für diese sonderbaren Erlebnisse die Formeln finden. Die symbolistischen Dichter wollen solche genialen Symboldeuter sein.

Eine symbolische Dichtung kann verstandlich-reflektierend zustande kommen,

eine symbolistische — selbstverständlich eine echte — nur intuitiv. Über diesen Unterschied vom überhistorisch psychologisch-künstlerischen Standpunkt aus hat sich anläßlich der Interpretation des Verhaerenschen Gedichtes: ‚Le vaisseau clair avait des mâts et des agrès si fins' ganz ausgezeichnet Albert Mockel ausgesprochen. Er setzt zwei Dichtertypen voraus, den Logiker und den Intuitiven und fährt dann fort: „Das gewählte Thema sei beispielsweise das Streben des Menschen nach dem Ideal. Es kann entwickelt werden durch ein weites und tiefes Bild, nämlich wenn man will: Ein Seemann, der sich darauf versteift, einem Trugbild nachzujagen, das vor ihm flieht. Der logisch-allegorische Dichter wird uns nun keineswegs im Dunkeln darüber lassen, daß dieses Trugbild das Ideal bedeutet und daß das Schiff ‚Menschheit' heißt. Mit diesem Dichter verlieren wir niemals den festen Boden; alles was in Erscheinung tritt, wird von ihm benannt. Das Segel ist das Segel der Hoffnung, der Wind ist nichts anderes als das Wehen des Zufalls, die Klugheit sitzt am Steuer .... Im Gegensatz zu einem solchen Dichter ist der Symbolist Poet, bevor er Logiker ist ... Er ist kein Denker, er ist ein Schauer und Betrachter. Er geht nicht von einer im voraus festgesetzten Idee aus. Sein Ausgangspunkt ist die Natur, deren

stumme Sprache der Schatten und des Lichtes er deutet. Er steht vor dem Meer. Er wird von dem großen Gefühl der Unermeßlichkeit durchdrungen. Die Luft ist ruhig und lau, das Licht rein. Es ist einer jener strahlenden Sommertage, an denen nach dem Matrosenmund Jesus auf dem Meere wandelt. Der Dichter erinnert sich an diese naive Legende; und während er darüber träumt, sieht er ein großes Schiff mit schmutzigem Bug in den Hafen einlaufen, das an seinem Kiel die Spuren einer langen Seefahrt trägt. Armes Schiff, das sicher nicht Jesus auf dem Meere begegnet ist. Und dennoch rüsten andere Schiffe zur Ausfahrt. Sie segeln ab, die Segel gebläht, die Wimpel im Winde flatternd, und der Dichter folgt ihnen mit den Augen hinaus bis zum Ende des Gesichtskreises, wo sich ihre geflügelte Weiße am Horizonte verliert. Nun konzipiert er sein Gedicht. Er denkt an das Streben der Menschen nach einem besseren Schicksal, — an jene Heroen des Gedankens, die wie die Schiffe auf ihr Ziel lossteuern, solange die Flut sie trägt. Er sieht ihre Vorgänger ermüdet und verwundet von ihrer Apostelreise zurückkommen und er weiß, daß trotzdem jüngere da sind, bereit zur Fahrt trotz allem, um schönere Gegenden zu entdecken. Und nun skizziert er die Seiten seines Gedichtes. Er setzt uns nicht

die Dinge auseinander; er läßt sie uns begreifen lediglich durch die Art, auf welche er sie hervorgerufen hat.“ Das wäre etwa die Technik, besser gesagt der Stil des Symbolismus, der einer bestimmten individuellen geistigen Art entspricht.

Nach diesem konkreten Beispiel versteht man unschwer das philosophische Gewand, die Theorie, wie sie etwa Dubus dem ästhetisch-stilistischen Symbolismus zu höherer Daseinsberechtigung nachträglich schafft: „Die verschiedenen ästhetischen Formen drücken den Gegenstand durch Entsprechungen aus (par correspondance). Nach der spinozistischen Theorie von der Einheit der Substanz strömen die Modi der Substanz einander parallel von ihr aus. Jedes seelische oder körperliche Phänomen hat seine Entsprechung in einem verwirklichten oder möglichen Aspekt des Himmels.“

Aber bei solchen nachträglichen philosophischen Deutungen eines Stils heißt es kritische Vorsicht üben. Die Sachlage für die Entstehung des französischen Symbolismus ist nach dem bisher Gesagten diese: Sein Ausgangspunkt ist k e i n philosophischer; als er sich jedoch einige ästhetische Theorien und verschiedene sehr hübsche (vgl. das angezogene Verhaerensche Gedicht!) praktische Beispiele zu diesen Theorien geschaffen hat, benötigt er eine Regel und eine

die Praxis rechtfertigende Philosophie, die ihn über eine Angelegenheit ästhetischer Freude hinaushebt. Und so macht er sich eine symbolistische Philosophie post festum. Diese nachträgliche Deutungsphilosophie ist für den, der die Bewegung geschichtlich verstehen will, höchst belanglos. Der Literar- und Kulturhistoriker will den Symbolismus vor allem in seiner historischen Bedingtheit begreifen und seine Genesis zur Erschließung seines innersten Wesens kennen lernen.

Reaktion gegen den Naturalismus

Der Symbolismus ist historisch betrachtet nichts anderes als eine Reaktion und zwar eine ganz entschiedene gegen den geistlosen Naturalismus, gegen die Zolaschule insbesondere. J. K. Huysmans hat diese Richtung, wie sie sich den Symbolisten darstellte, wohl am treffendsten gegeißelt, wenn er sagte: „Wenig feinsinnige Menschen haben zuerst die Liebesverhältnisse zwischen der Obstfrau und dem Bäcker beschrieben, dann sind feinsinnigere gekommen und haben die Marquise beim Vicomte oder auch beim Ingenieur und beim Arzte schlafen lassen. Was weiß ich. Sie können uns lange mit ihrer Psychologie langweilen. All das Zeug nichts als Histörchen! Ob es sich um die Obstfrau und den Bäcker oder um die Mar-

quise und den Vicomte handelt, wir wissen genau, daß es im Grunde immer dasselbe ist."

Diese rein literarhistorische Feststellung sollte den Naturalismus ästhetisch erledigen. Wichtiger war, daß sich hinter dem literarischen Naturalismus eine ganz bestimmte und eindeutige Philosophie verbarg: der Positivismus, jene unselige dem bourgeoisen Geist so entgegenkommende Welt- und Lebensdeutung des Auguste Comte, die alles Übernatürliche, Ideale, Transzendente als Illusion streicht und alle, auch die geistigen Faktoren des Lebens, als materiell und natürlich auffaßt, berechnet, abwägt und entwertet. Dieser positivistische Naturalismus in der Literatur löst eine Gegenströmung aus.

Schließlich wird die Opposition gegen alles Naturalistische und Positivistische eine so radikale, daß sie auch das Ausdruckswerkzeug ablehnt, mit dem jene Richtung ihre Ideen ins Sprachliche übersetzte. Das ist der Ausgangspunkt des Symbolismus. Kein Symbolist war hier radikaler als Gustave Kahn. Wenn jede einzelne Erscheinun der sichtbaren Welt nur eine bestimmte, jedesmal anders nüancierte Individuation eines bestimmten Unsichtbaren, Ideellen ist, meint er, wie können denn dann die sprachlichen Gattungs- und Gesamtbegriffe jemals

der individuellen und nüancierten Wirklichkeit gerecht werden? Wenn zwischen den einzelnen Wesen und Dingen Wechselbeziehungen bestehen, wie können denn dann die rohen unschattierten Verhältnisbestimmungen, wie sie die Kasus und die Präpositionen geben, jemals ein Bild von den tatsächlichen Wechselbeziehungen der Menschen, Dinge und Ereignisse geben? Daher der Schrei nach einer symbolistischen Sprache, die einerseits aufbauend sein will, indem sie zur Erzielung der Nüancen genial ist in Wortneuschöpfungen (Neologismen), andrerseits einreißt, indem sie dem grammatischen System positivistischer Seinsbetrachtung zu Leibe rückt und mit der Strenge der Casus, Modi, Tempora, ja kühn mit der strengen Scheidung der Endungen aufräumt, die Wortarten durcheinandermengt und zur Erzielung der ‚Impression' die Macht des Verbs beschneidet.

Der Naturalismus hatte sich in Sprache, Vers, Stil, Darstellung an die Malerei angelehnt. Er hatte der Illusion des Lesers nichts zu tun übrig gelassen, sondern mit klaren, deutlichen Umrissen Bilder und Gestalten entworfen, bei denen die letzten, gesuchtesten und eigentümlichsten Einzelheiten beschrieben und bisweilen ganz oberflächenhaft grob gefärbt waren. Die realistische Malerei, die die Wirklichkeit fast photogra-

phieren will, ist natürlich den Symbolisten ein Greuel, [auch den Maler-Symbolisten, alias Impressionisten, die an Stelle des Gegenstandes und der Form an sich, wie sie der naive Realismus deutet, den Eindruck von den Gegenständen setzen]. Der Symbolismus lehnt sich an eine andere Nachbarkunst an, wo statt des visuellen Präzisen das auditive Unbestimmte (Indécis) vorherrscht, wo nichts bleibt zu dauernder Schau in statischem Sein, geschieden und klar, sondern wo alles ineinander übergeht aus einer momentanen, flimmernden Gestaltenfolge von Klängen und Tönen in ewig dynamisches Werden: an die Musik. Daher der von den Symbolisten bevorzugte freie Vers, die reimlose, rhythmische Prosa, die der Symbolist nach höheren Stilkriterien indes Poesie, rhythmische, musikalische Poesie, nennt. Chopin, Berlioz und Richard Wagner sind die großen Namen, die die Musikpoeten vor allem verehren.

Eine intuitive blitzartige Erkenntnis, daß der Naturalismus in der Literatur den Ruin der Dichtung bedeutet, hat also eine zunächst künstlerische Gegenströmung ausgelöst, die absichtlich ganz entgegengesetzte Kunst- und Stilmittel sucht, um ihre Abkehr vom Alten darzutun. Die neue Bewegung setzt daher mit einem neuen Stil ein, der auf keiner festen weltanschaulichen Grundlage

steht, aber doch, wenn man so sagen darf, ein überstilistisches, ein psychologisch erfaßbares Gepräge hat. Wenn wir uns an die Kritik Huysmans' erinnern, der in allen künstlerischen Äußerungen des Naturalismus die ewig-widerwärtige Liebesgeschichte von der Obstfrau und dem Bäcker sieht, so ist dabei wichtig, daß diese Ablehnung keineswegs der Immoralität des naturalistischen Romans, sondern seiner Banalität gilt. Und in dem Haß des Banalen bringt der Symbolismus ein traditionelles Element von der Romantik und vom Parnaß her mit. Der Haß des Banalen verbindet den Stil des symbolistischen Kunstwerkes mit der symbolistischen Dichterpersönlichkeit und veranlaßt den Symbolisten die Wege des Anti-Bourgeois und Philisterfeindes zu wandeln. Die typischsten dieser Wege sind aber die des mittelalterlichen Romantikers, des weltschmerzlerischen Genießers, und des dandyhaften Bohémiens. Resultat dieser drei Typen ist ein vierter: der Dekadent.

Dekadent

Daß man den Symbolisten auch den Namen Dekadenten gegeben hat, ist an sich durch das Wesen der meisten dieser Dichterpersönlichkeiten wie durch die Art der Dichtung, die sich an der Literatur der rö-

mischen Verfallszeit orientierte und den Verfall, die Zersetzung, besang, bedingt. Der Name wurde den Dichtern und der Dichtung indes durch eine äußerliche Zufälligkeit zuteil. Er geht auf den in der Ekstase des Verfallsrausches geschriebenen Vers Verlaines zurück:

Je suis l'Empire à la fin de la décadence
Ich bin das Reich am Ende des Verfalls.

In irgendeinem Kabarett scheint Paul Adam diesen Vers gehört zu haben, der ihm typisch für die ganze symbolistische Richtung erschien, so daß er daran anknüpfend die Literaturzeitschrift „La Décadence" gründete. Als Nachahmung erschien bald darauf eine andere: Le Décadent. Unter dem Namen Dekadenten verstand man nun einen Schriftstellerkreis, dem angehörten: J. K. Huysmans, Moréas, H. de Régnier, Kahn, Vielé-Griffin, Paul Adam, Ch. Morice, Fénéon, alle unter der geistigen Vaterschaft Verlaines.

Innerlich berechtigt ist der Name „dekadent" indes auch, wenn man ihm den moralisch wertenden Begriff „gesund" entgegenstellt. Der „gesunde" Mensch, ein Begriff, der sich im Laufe der Geschichte vielfach objektiviert und typisiert hat, mit größerer oder geringerer Vollkommenheit etwa im hellenischen Menschen, im Renaissancemenschen, im englischen

Gentleman, dieser „gesunde“ Mensch rührt absichtlich nie an die dunklen Mächte, die in ihm schlummern, er ist von der notwendigen Suprematie des Verstandes überzeugt und gibt ihm im Leben und Handeln seine dominierende Stellung. Sein Gefühlsleben tritt dadurch von selbst in ein solches Verhältnis zum Verstand, daß es vom Willen nach dem Diktat des Verstandes geleitet werden kann. Der Nicht-Verstandesmensch des „gesunden“ Typus findet denselben Weg, indem er negativen, animalischen, zersetzenden Gefühlen stets instinktiv das Regulativ des Willens entgegenstezt. Der dekadente Typus dagegen läßt mit den edlen alle negativen animalischen Gefühle und Triebe, die tierischen, verbrecherischen, leidenschaftlichen, rückhaltlos auf sich einstürmen und setzt ihnen niemals ein Willenskorrektiv entgegen, ja er sucht die im Verborgenen schlummernden Sensationen absichtlich auf, um sich ihnen wahllos zu überlassen, was ihn notwendigerweise in die Richtung des maßlosen Genusses, ja des Verbrecherischen und des Perversen treibt.

Nicht schlecht ist das Schlagwort, das die neuere französische Kritik für die symbolverbrämte deklamatorische, sinnliche und mystische Art der Dekadenzdichtung geprägt hat: „Pathos, Paphos, Pathmos.“ Das ist die Ideen- und Gefühlsfülle, wie sie das

Kabarett liebt, so daß mit Recht Jules Laforgue von den ausgesprochenen Dekadenten sagen konnte:

J'ai vu des poètes infâmes
Dire des vers sur des tréteaux
Dans un bouge aux noirs escabeaux
Parmi la puanteur des femmes.

Den Hauptniederschlag fand die programmatische Dekadenz in der Zeitschrift Lutèce. Eine Art „Summa" erstand ihr in dem Huysmanschen Roman „Gegen den Strich" (A Rebours), dessen sensationslüsterner Held Des Esseintes als der Prototyp des Dekadenten von manchem nachgeahmt wurde. Henri de Régnier gehörte ja auch zu diesen Nachahmern.

Der Dekadent hat an sich keine notwendigen Beziehungen zum Symbolischen. Er begnügt sich mit dem direkten Eindruck der Dinge. Diese Tatsache schließt jedoch nicht aus, daß auch der Symbolist, der grundsätzlich für indirekte Eindrücke ist, nicht auch zugleich dekadent sein kann. Und er ist es in einem hohen Prozentsatz. Deshalb hat der Symbolismus auch dekadente Elemente. Man höre nur die ausgezeichnete Zusammenfassung, die der kranke Verlaine im Jahre 1886 von der symbolistischen Décadence gab.

„Das Wort setzt voraus verfeinerte Gedanken einer höchsten Zivilisation, eine hohe literarische Kultur, eine intensiver Genüsse fähige Seele. Es wirft Brandfunken und Edelsteingefunkel aus. Es setzt sich zusammen aus einem Gemisch fleischlichen Geistes, düsteren Fleisches und allem Gewaltgepränge der Verfallszeit; es atmet die Schminke der Hetären, die Zirkusspiele, das Brüllen der Bestien, den flammenlodernden Zusammenbruch erschöpfter sensibler Völker beim eindringenden Klang der feindlichen Trompeten. Die Dekadenz ist Sardanapal, der mitten unter seine Frauen die Brandfackel schleudert, ist Seneca, der sich deklamierend die Adern öffnet, ist Petronius, der seinen Todeskampf mit Blumen maskiert. Dekadenz ist auch, wenn man weniger fernliegende Beispiele nehmen will, die Marquise, die lächelnd und um ihren Haarschmuck besorgt zur Guillotine schreitet, ist die Kunst in Schönheit zu sterben. Es liegt in dem Worte auch ein Stück Sehnsucht aus selbstbeschiedenem Unvermögen und vielleicht Bedauern, daß es einem nicht vergönnt war, in starken groben Epochen glühenden Glaubens im Schatten der Kathedralen zu leben. Wir können außerdem das Wort ironisch neu anwenden, wenn wir darunter die Notwendigkeit verstehen, durch das Delikate, Wertvolle, Seltene,

gegen die Plattheiten der Gegenwart zu reagieren."

Die Zeitschrift „Le Décadent" brachte größenwahnsinnige Erklärungen über das Wesen dieser Dichter, so, wenn es hieß: „Die Dekadenten sehen die Dinge nicht, wie sie alle Welt sieht, und sie sind kühn genug, um ihre Eindrücke getreu zu übersetzen. Das macht ihre Persönlichkeit aus. Unbekümmert um Vorurteile, bieten sie diesen Trotz, auf die Gefahr hin, sie zu zerstören, aber ohne Furcht, selber daran zu zerbrechen."

Dekadenz und Symbolismus gehören zusammen, und an dieser Stelle würde es ein höchst zweckloses Unternehmen sein, diese beiden Begriffe theoretisch gegeneinander abzugrenzen. Wir müssen vielmehr den dekadenten Persönlichkeitseinschlag der meisten Symbolisten deshalb besonders unterstreichen, weil gerade er ihnen im Gegensatz zu den vergangenheitsfrohen Romantikern die betont moderne Nüance verleiht.

Das Moderne

Der Symbolismus ist grundsätzlich modern. Er verankert sich im allgemeinen nicht religiös und historisch im Mittelalter (wie es etwa nachträglich Paul Claudel tut); er will vielmehr nur Augenblickserlebnis

sein, Sensation als Flucht vor dem Ennui. Nur die selbstgestaltete Gegenwart ist für ihn genießbar, die sich in keine Tradition und in keine Geschichte einfügt. Jules Laforgue, der Ästhetiker des Symbolismus, sagt deshalb einmal (Notes d'esthétique, Revue Blanche XI): „Rein literarisch, mit Historiker- und Antiquargeschmack können wir wohl aufrichtig in einen Frauentypus der Vergangenheit verliebt sein, in die Jägerin Diana, Antiope oder die Gioconda, . . . allein nur eine Pariser Grisette, nur eine Salondame, nur ein Kopf von Burne Jones, nur eine Pariserin Nittis . . . wird uns seufzen lassen, wird uns bis ins Innerste unserer Eingeweide bewegen. Denn sie sind die unmittelbaren Schwestern unseres Eintagsdaseins und sie sind dies mit ihrem heutigen Gang, ihrer modernen Frisur, ihrer modernen Toilette, ihrem modernen Blick."

Ganz modern ist auch der Symbolist in seiner persönlichen inneren Zerrissenheit, ohne feste Weltanschauung und ohne prinzipiellen Leitgedanken, ohne Willensstählung und ohne gebändigte Leidenschaft. So wird er (Prototyp Verlaine) eine Hamletnatur, die aber auf den strengen Beurteiler den Eindruck des Bajazzo macht. Und daher kommt es, daß die Poesie der Symbolisten so große Gegensätze in sich vereinen kann. Für Verlaine konstatiert z. B. sein Heraus-

geber Charles Morice bald eine Unbekümmertheit, die bis zur kindlichen Naivität bald eine Aufrichtigkeit, die bis zum äußersten Raffinement geht, bis zum Zynismus, auf der anderen Seite wieder eine skrupelvolle Zurückhaltung, eine an Heiligkeit grenzende Unschuld, schließlich eine bis zur Tollheit gesteigerte Lustigkeit, eine Ekstase des Geistes oder der Sinne und dann wieder eine Todestraurigkeit. Ähnliche Konstatierungen ließen sich für Baudelaire, für Verhaeren, für Huysmans machen. Das ist jene moderne Haltung, die man längst noch nicht erfaßt hat und die bei verwandten Geistern vor allem außerhalb Frankreichs wahrnehmbar ist. Es erübrigt sich hier Namen wie Byron, Oscar Wilde, Strindberg usw. zu nennen, es muß jedoch betont werden, daß in der großen Tradition der französischen Literatur — den frühen Outsider Villon ausgenommen — ähnliche Typen keinen Platz haben.

Das Unfranzösische

Der Symbolismus ist wohl der radikalste Bruch, den die französische Literatur jemals mit ihrer Tradition vorgenommen hat. Weit über die stofflichen und formalen Freiheiten der Romantik hinausgehend sagt er sich geradezu los von dem Grundgesetz der fran-

zösischen Sprache: Was nicht klar ist, ist nicht französisch. Und in der Tat stammen fast alle Streiter, die sich um die Fahne des Symbolismus scharten, aus nichtfranzösischer, großenteils aus germanischer, sei es flämischer, sei es angelsächsisch-amerikanischer Umwelt. Sind die Dichter selbst Franzosen, dann ahmen sie zum mindesten Nichtfranzosen als Vorbilder nach. Baudelaire steht unter dem dämonischen Einfluß des Edgar Allan Poe, lebte als junger Mann im englischen Indien, später im flämischen Belgien, Verlaines Geburtsstadt ist das lothringische Metz, Jean Moréas war Grieche, Merrill und Griffin Amerikaner; Belgien-Flandern aber stellte unter anderen dem Symbolismus einen Maurice Maeterlinck, einen Georges Rodenbach, einen Joris Karl Huysmans, einen van Lerberghe, einen Ghil und last not least einen Verhaeren.

Die unfranzösische Herkunft, Art oder Einstellung der Symbolisten hatte zur Folge, daß sie sich um die französische Literaturtradition, die in den eigentlichen Franzosen stets mächtig ist, blutwenig kümmerten, zu den energischsten und radikalsten Neuerungen schritten und bewußt dem griechisch-römischen Sagen- und Kulturgut das germanische entgegenzustellen trachteten.

Eine sehr wichtige und nicht zu unterschätzende Einwirkung kommt dem Symbo-

lismus vom russischen Roman, von Tolstoi und Dostojewski, die durch Melchior de Vogüe in Frankreich gebührend zur Geltung gebracht wurden. Allerdings über die innere Verschmelzung des russischen Mystizismus mit dem französischen Geist, den doch alle jene Autoren mehr oder weniger eingesogen hatten, kann man verschiedener Meinung sein. Ein so gewiegter Kritiker wie Victor Charbonnel sagte schon 1896 bei Betrachtung des an russischer Mystik orientierten Werkes de Wyzewas: „Welches auch die philosophische Tragweite und der literarische Wert dieses Werkes sein mögen, unleugbar stellt es die geistige Entwicklung einer Generation dar, welche vom Positivismus zum Idealismus, von der Wissenschaft zum mystischen Evangelium der Frömmigkeit und der Liebe hinaufgestiegen ist... Wenn nur, Herr, dies alles mehr wäre als Literatur!“

Die Frage, ob der französische Symbolismus mehr ist als Literatur, ist eine der am schwersten zu beantwortenden und wird neuerdings in Deutschland für Claudel von Klemperer gegen Curtius aufgeworfen. Vielleicht können wir uns in dieser Frage ein eigenes Urteil bilden, wenn wir die wichtigsten Typen des französischen Symbolismus Revue passieren lassen.

Typen französischer Symbolisten

Charles Baudelaire (1821—1867)

Jahrzehnte, bevor es in Frankreich einen programmatischen Symbolismus gab, löste sich vom französischen Parnaß ein Dichter ab, der den ganzen Symbolismus embryonal enthielt, Charles Baudelaire. Er ist geboren am 11. April 1821 zu Paris als Sohn des damals 61jährigen pensionierten Verwaltungsbeamten Joseph François Baudelaire, der sich im Jahre 1819 in zweiter Ehe mit der in London gebürtigen 26jährigen Caroline Dufays vermählt hatte. Der Vater Baudelaire hatte sich auf seine alten Tage ein recht behagliches Heim eingerichtet, das mit aristokratischer Eleganz ausgeschmückt war, eine reiche Bibliothek und allerlei Plastiken und Gemälde enthielt, für die er des kleinen Charles Aufmerksamkeit früh weckte, so daß dieser später mit Recht sagen konnte: ‚Die Bilder, meine große, meine Kinderleidenschaft.' Aber gerade, als das Kind für all das Schöne, das dem Vater am Herzen lag, Verständnis zu bekommen begann, starb dieser. Sein Tod erfolgte am 12. Februar 1827.

Bereits ein Jahr später verheiratet sich seine junge Witwe wieder und zwar mit

dem damaligen Major, späteren Brigadegeneral und Diplomaten Aupic. Der junge Baudelaire hat seiner Mutter diesen Schritt nie verziehen und später das selbstbewußte Wort geprägt: ‚Wenn man einen Sohn hat, wie mich, heiratet man nicht wieder.' Vielleicht steckt in dem Satz mehr als kindliche Eifersucht. Madame Aupic war für ihren Charles keine zärtliche Mutter, und der Stiefvater, ganz Soldat, scheint den Knaben stets falsch und allzu strenge behandelt zu haben. Einen einzigen Tag voll reinen Kinderglückes will Baudelaire nur erlebt haben: Seine Mutter nahm ihn eines Tages mit zu einer Freundin, Madame Panckouka. Die hat für brave Kinder, die zu ihr kommen, ein ganzes Zimmer vollgepfropft mit den herrlichsten Spielwaren. Und da darf sich der kleine Charles etwas aussuchen und mitnehmen.

Einsamkeit charakterisiert im allgemeinen das Kindesleben Baudelaires und legt in ihm den Keim zu dem spätereu ‚Ennui'. 1830 geht Aupic als Oberstleutnant nach Lyon. Jetzt wird der Stiefsohn der fremden Pension Delorme übergeben. 1831 tritt er in das königliche Kolleg von Lyon ein. Er ist als Schüler eigenbrödlerisch und kommt weder mit den Kameraden noch mit den Lehrern gut aus. Als er aber 1835 mit den Eltern nach Paris zurückkehrt, da hinter-

läßt er in der Lyoner Schule doch den Eindruck, kein Alltagsschüler gewesen zu sein.

In Paris übergibt der Oberst Aupic seinen Stiefsohn dem Rektor des Lycée Louis-le-Grand mit den selbstbewußten Worten: „Hier bringe ich Ihnen einen Schüler, der Ihrem Gymnasium Ehre machen wird.“ Im Sinne des Rektors und des Mr. Aupic sollte sich diese Ankündigung allerdings nicht erfüllen. Denn Baudelaire wurde im Jahre 1839 wegen homosexueller Neigungen von der Schule gejagt. Als der Zorn des Stiefvaters über den Skandal verraucht ist, nimmt er den Sohn mit auf eine Dienstreise nach den Pyrenäen und sucht ihm mit Hilfe der Beziehungen, die er hat, irgendeine Möglichkeit einer aussichtsreichen Laufbahn zu eröffnen. Allein Baudelaire ist für keinen Vorschlag zu haben. Er erklärt unweigerlich Schriftsteller werden zu wollen.

Von 1839—1842 als Student in einem stürmerischen und drängerischen Bohèmekreise des Quartiers Latin in Paris beginnt er trotz der Opposition seiner Familie den Plan durchzuführen. Er lernt Gérard de Nerval, Balzac, Petrus Borel kennen. Er gewöhnt sich allerlei von dem Lebens- und Liebesschlendrian der Quartier-Latin-Jugend an, nur durch seine tadellose Eleganz in Kleidung und Wäsche sticht er vorteilhaft von Kameraden wie Le Vavasseur und Pra-

rond ab. Mit dem Maler de Roy teilt er die Liebe zu einer armen Straßensängerin, die de Roy als „Die kleine Hafnerin“ verewigt hat. Zur Sentimentalität tritt eine große Dosis groben Lebensgenusses und man sieht den jungen Bohémien an den verrufensten Orten auftauchen. Als er es gar zu bunt treibt, versucht ihm der Stiefvater das Handwerk zu legen. Aber Baudelaire hatte Selbstbewußtsein, dem General Aupic gegenüber ganz besonders. Bei einem offiziellen Mahle soll er sich an seinem Stiefvater tätlich vergriffen haben.

Nun schaffte sich der General den Stiefsohn aus den Augen, indem er ihn auf einem Kauffahrteischiff, dessen Kapitän er kannte, auf einige Monate nach Indien und nach Ceylon schickte (1841). Baudelaire kam sich dabei wie ein tragischerweise verbannter Held, wie der nach England gesandte Hamlet vor. Aber im Osten holte er sich seinen exotischen Geschmack, seine farbigen und üppigen Eindrücke von Natur und Menschen, die für sein Leben und Schaffen bedeutsam werden sollten.

Nach seiner Rückkehr 1842 setzte Baudelaire sein Schriftstellerleben zielbewußt fort. Sein ihm nunmehr ausgezahltes väterliches Erbe in Höhe von 5000 Fr. setzt ihn in die Lage, sich am Quai de Béthune auf der Insel Saint Louis zu Paris eine Wohnung

einzurichten, die er dann mit dem Hôtel Pimodan am Quai d'Anjou vertauscht. Seine literarische Beschäftigung ist hier eine sehr ernste. Er hört Vorlesungen an der Ecole des Chartes und vertieft sich in das Studium des Spätlateins. Petronius und Juvenal, der hl. Augustinus und Tertullian bilden seine Lektüre. Dazu treten seine englischen Lieblinge Shelley und Byron, Thomas de Quincey und Edgar Allan Poe. Von seinen Landsleuten hat es ihm Balzac mit seiner „Menschlichen Komödie" angetan. Daneben ist er gänzlich beherrscht, pathologisch beherrscht von dem Problem der Liebe. Aus den allzu physiologisch gerichteten Liebesbüchern Stendhals (De l'amour), Michelets (L'Amour) und Balzacs (Physiologie du Mariage) schöpft er seine erotische Wissenschaft, seine unheilvollen Sensationen. Er beginnt an die Wollust als die Essenz der Liebe zu glauben, er bildet sich sein unreifes Urteil über die Frau, in der er nur zwei Typen, die Dirne und die Haushälterin erkennen will, und er entscheidet sich für den ersten Typ, indem er seine Liebe an Jeanne Duval verschwendet.

Bevor Baudelaire Jeanne Duval kennen lernte, hatte er schon ein Verhältnis mit der verkommenen Sarah Louchette, die er später selbst eine scheußliche Jüdin (affreuse Juive) nennt. Mit ihr verglichen mag natür-

lich Jeanne Duval manchen Reiz für den romantisch exaltierten Baudelaire gehabt haben. Sie war eine Mulattin von St. Domingo und bildete in Paris den exotischen Anziehungspunkt eines Café-Chantant. Sie wird als Alkoholikerin und Hysterikerin geschildert. Dazu scheint sie alle Gemeinheit, Niederträchtigkeit, Unreinheit und Schamlosigkeit in sich vereinigt zu haben. Aber Baudelaire sieht in ihr den Orient verkörpert, der ihn einst so gefesselt hat, sie ist ihm die ‚schwarze Venus', die Schönheit und die Sünde zugleich. Sie wird sein Verhängnis, er wähnt sie seine Muse. Bis zu einem gewissen Grade ist das allerdings richtig. Denn ohne Jeanne Duval hätten wohl kaum Baudelaires exotische Erinnerungen je so feste poetische Gestalt gewonnen:

Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, quand je mords tes tresses lourdes et noires, il me semble que je mange des souvenirs.

Wenn ich dein glattes, starres Haar, die schweren schwarzen Flechten mit wilden Küssen decke, dann dünkt mir, nähre ich Erinnerung.

Erinnerung war Jeanne für Baudelaire auch an eine ‚Malabaraise', die er vom Orient gerne mit nach Frankreich genommen hätte.

Ein raffiniert luxuriös eingerichtetes Zimmer bildet die Wohnung, die Baudelaire sei-

ner lebenslänglichen dämonischen Mätresse anweist, bildet den Ausgangspunkt für die stilistisch grandiosen Erotica der Baudelaireschen Poesie. Bald kommt Baudelaire die Tragik seines Liebesidylls zum Bewußtsein als die Folge eines irregeleiteten Schönheitsgefühls, einer geschlechtlichen Überreiztheit und eines wider bessere Einsicht schwachen Willens. An die Stelle der jubelnden Wollust tritt das Angstgefühl, die Venus seiner Träume nimmt ein Medusenhaupt an und schaler Ekel packt ihn, der ihm die Assoziationen von Zersetzung, Tod, Verwesung suggeriert. Aus dieser Folge von Stimmungen und Seelenzuständen erwachsen die Blumen des Bösen (Les fleurs du mal), die im Jahre 1845 in der Hauptsache beendet sind.

Jeanne Duval ist eine verschwenderische Frau. Sie und seine eigene Eleganz kosten Baudelaire ungeheure Summen, so daß ihn seine Familie unter Kuratel stellen läßt. Im Jahre 1845 übernimmt Baudelaire Kunstkritiken für den Salon. Er ist ein strenger, aber verständiger Richter. Seine Beurteilungen finden Anklang und er wird höchst schmeichelhaft mit Diderot verglichen. Zeitschriften öffnen nun auch dem 24jährigen Dichter ihre Spalten, darunter der Corsaire-Satan und der Artiste. 1846 versucht er sich im Corsaire-Satan auch als Maximenschreiber. Natürlich verbreitet sich der Erotiker in

zynisch-blasierter Weise über die Liebe. Schließlich schreibt er eine erotische Novelle, La Fanfarlo, und beginnt genannt zu werden.

Als richtiger Bohème-Politiker spielt er auch bei der Revolution 1848 ein bißchen mit. Mit Dichtergeste ruft er aus: „Ich sage: Es lebe die Revolution, wie wenn ich sagen würde: Es lebe die Zerstörung, es lebe die Züchtigung, es lebe der Tod." Und man findet den Revolutionshelden, der tut, als ob er allem Konservativen an den Leib wolle und hinausschreit, man müsse seinen Stiefvater, den General Aupic töten, an der Spitze eines Volkshaufens mit einem Gewehr, aus dem er wohl nie einen Schuß abgegeben hat.

Die Schulden zwingen den Dichter, im Jahre 1850 eine Redakteurstelle in Dijon anzunehmen. Jeanne bleibt in Paris. Baudelaires Einkünfte genügen nicht für beide. Jeanne droht sich ihren Unterhalt anders zu verschaffen. Baudelaire, der diese femme-vampire immer noch liebt, kehrt nach Paris zurück. Er will Jeanne töten, er will sich töten, er unterläßt beides. Einen Selbstmordversuch soll er allerdings damals begangen haben; böse Zungen meinten, als coup de théâtre um seine Familie zu zwingen, die Schulden für ihn zu zahlen. Auf jeden Fall geschah dies nicht, dafür wurden aber auch seine Beziehungen zu

Mr. und Mme. Aupic, seiner Mutter, eiskalt. Immer unerquicklicher gestaltete sich auch das Verhältnis Baudelaires zu Jeanne Duval. Damals ist der Dichter in der verzweifelten Stimmung, die ihn zu dem Aufschrei veranlaßt: Ah! Seigneur, donnez-moi la force de contempler mon cœur et mon corps sans dégoût! O Herr, gib mir die Kraft, mein Herz und meinen Leib ohne Ekel zu betrachten!

Trost erwuchs dem gebrochenen Baudelaire nunmehr in der Madame Sabatier, einer berühmten eleganten Pariser Schönheit. Sie hatte dem Bildhauer Clesinger als Modell für seine ‚schlangengebissene Frau' gedient und inspirierte auch Baudelaires Verse: Je suis belle comme un rêve de pierre, Ich bin schön wie ein steinerner Traum. Kaum hat Baudelaire diese Frau kennen gelernt, in deren Salon er mit Meissonnier, den Brüdern Goncourt, Théophile Gautier und Maxime du Camp verkehren darf, da ist er auch schon in sie verliebt. Nun hat sein ästhetisches Gefühl wirklich einen begeisterungswürdigen Gegenstand gefunden. Eines Abends begleitet Baudelaire Mme. Sabatier nach einem Fest nach Hause. Da schütten sich die beiden ihr Herz aus, erkennen ihre ähnliche Lage, ihr ähnliches Leid und schließen eine stark nach der Freundschaftsseite hin unterstrichene Liebe.

Das Jahr 1853 sieht Baudelaire mit dramatischen Projekten beschäftigt. Aber zum Theatermann fehlt ihm ganz und gar das Zeug. Zur gleichen Zeit versucht er sich als Übersetzer des Edgar Allan Poe und hier ist ihm ein so voller Erfolg beschieden, daß er Poes außerordentliche Geschichten drei Jahre später in Buchform erscheinen lassen kann. 1857 kommt endlich die Ausgabe seiner gesammelten Blumen des Bösen. Sie trug ihm und seinem Verleger, (ähnlich wie es einige Jahre vorher Flaubert ergangen war), einen Prozeß ein wegen Gefährdung der öffentlichen Sittlichkeit. Es mußte von beiden eine Geldstrafe bezahlt und in der Ausgabe mußten verschiedene Gedichte gestrichen werden, darunter eines auf Madame Sabatier, was den Dichter am meisten schmerzte. An die Fleurs du mal schlossen sich die Gedichte in Prosa (Les petits poèmes en prose), in denen Baudelaire als richtiger Prototyp der Symbolisten versuchte, alle Poesie an den musikalischen Rhythmus des Satzes zu binden.

Zugleich gehen innere Veränderungen mit ihm vor. Er beginnt sich krank zu fühlen. Seit 1859 liegt er öfters zu Bett. Er verkehrt nicht mehr mit der Bohème-Gesellschaft, richtet sein Augenmerk auf philosophische, vor allem religiöse und metaphysische Fragen, wird innerlicher, abgeklärter und findet

endlich den Weg zum Herzen seiner nunmehr Witwe gewordenen Mutter.

Allein er geht trotzdem immer mehr dem Ruin und dem Verfall entgegen. Genußsüchtig auch noch in seinem Leiden sucht er sich in den Träumen des Haschisch- und Opiumrausches ein stets vergeblich erjagtes Glück vorzutäuschen. Die Frucht seiner Haschischleidenschaft in poetischer Hinsicht sind seine ‚künstlichen Paradiese' (Les Paradis artificiels). Wie Baudelaire selbst hat auch Jeanne Duval eine furchtbare Wandlung durchgemacht. Mit 34 Jahren ist sie Paralytikerin, dem Trunk verfallen, in steter Geldnot, eine Last für Baudelaire, eine Last für das Krankenhaus. Nun gereicht es dem Dichter zur Ehre, daß er für sie sorgt bis zur äußersten Grenze seines Könnens. Jetzt bekommt sein Leben gar noch einen Inhalt: die Sorge für die hilflose Jeanne Duval und die neu erwachte Sohnesliebe, die die alternde und kränkelnde Mutter betreut, die sich nach Honfleur zurückgezogen hat.

Ein großes Erlebnis wird für Baudelaire das Erscheinen Richard Wagners in Paris und der Kampf, der um seine Musik entbrennt. Baudelaire ist begeistert von ihm und tritt für den Geistesverwandten mit Wort und Feder ein (1861). Einen kleinen Faux pas begeht er, als er sich, um jede

Protektion buhlend, um den freigewordenen Sitz des Paters Lacordaire in der Académie Française bewirbt. Er wird abgelehnt. Doch entsteht aus der Bewerbungszeit für unseren Dichter noch eine kurze Freundschaft mit Alfred de Vigny und mit Sainte-Beuve. Letzterer hat vielleicht seine immer ausgeprägter werdende Neigung für die literarische Kritik gefördert.

Im Jahre 1864 unternimmt Baudelaire in seiner Eigenschaft als Literaturkritiker einen Vortragszyklus über die zeitgenössische Literatur in Belgien. Seinen Wohnsitz verlegt er vorübergehend nach Brüssel. In Belgien steht er unter den mystisch-katholischen Eindrücken, die später für Verlaine und Georges Rodenbach so besonders charakteristisch werden. In Mecheln kommt ihm das zum Bewußtsein: „Wieviel Glockengeläute, wieviel Glockentürme, . . . wieviel Beghinen! Hier möchte ich leben und vor allem sterben!“ Er schaut aber auch sehr diesseits der Mystik nochmals nach den Frauen aus in Belgien: Sie gefallen ihm nicht, er glaubt dort nur Weiblein (femelles), keine Frauen (femmes) zu finden. Und doch adoptiert er eine kleine Belgierin, Berthe, was ihm aber wenig Dank einträgt und ihn obendrein mit den Gesetzen in Konflikt bringt. Die damalige Zeit verbindet ihn mit Félicien Rops, der später sein kongenial-

perverser Illustrator wurde. Mit Rops zusammen bewundert er im März 1866 die Kirche Saint-Loup in Namur, als er seinen ersten Schlaganfall bekommt. Nun geht es sehr rapid abwärts mit ihm: Lähmung, Fesselung ans Bett, Stimmverlust. Schließlich kommt die Mutter, um den armen kranken Sohn heimzuholen, zu sich, nach Honfleur. In Paris muß Halt gemacht werden. Der Kranke verträgt keinen weiteren Wagentransport. In einem Häuschen in der Nähe des Boulogner Wäldchens bezieht er sein letztes Quartier. Es wird Ernst mit dem Sterben. Die Mutter denkt an des Sohnes Seelenheil und schickt ihm Priester. Einen ersten beliebigen und ungeschickten weist er ab. Den zweiten, klugen und zartfühlenden, einen Freund seiner Familie, begrüßt er als Tröster. Sein Todeskampf ist hart. Am 31. August 1867 ist der arme Mensch, der große Dichter verschieden.

Schon das Leben Charles Baudelaires ist das des Prototyps des Dekadenten. Sinnlichkeit in ihren wüstesten Auswirkungen, Geistigkeit in ihrer inbrünstigsten Form liegen bei ihm dicht beisammen. Dadurch daß er sein Erleben, sein Leiden und Fühlen zu Poesie verdichtete, hat er diese Gegensätze in eine ihm persönlich am Herzen liegende Beziehung gesetzt. Werfen wir nun einen Blick auf sein Werk!

Baudelaires Ruhm ist vor allem an die „Blumen des Bösen“ (Les fleurs du mal) geknüpft. Einen solchen nicht leicht zu findenden Titel nennt Sainte-Beuve mit Recht glücklich. Faßt er doch in drei Worten das Wesentliche der ganzen lyrischen Sammlung zusammen. Jedes Gedicht darin ist eine Blume, die ganze Sammlung ist der Strauß, aber die meist darin vertretenen Blumen sind Sumpf- und Giftpflanzen. Verwesungsgeruch, Sumpfgewässer, Schwindsucht, düsterer Nebel, Pesthauch, giftgrüne Landschaften, rieselnder Herbstregen, Totenschädel, raffinierte Wollust, Überzivilisation, das etwa sind die Gärten, in denen sie gepflückt sind. Die Langweile, der pathologische Ennui, bringt den Menschen dahin, den Duft dieser Blumen, mit Wonne einzusaugen und eine Generation, so sagt der Dichter im Einleitungsgedicht unzweideutig, die der großen Verbrechen, wie alles Großen unfähig ist, die französische Bourgeoisie mit den Instinkten der Gemeinheit einer römischen Dekadenz, sie kennt diesen Ennui genau so gut, wie er, der Dichter:

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, —
mon frère!

Aber Baudelaire erhebt sich weit über den bourgeoisen Nur-Ennui, eine zweite Seele

wohnt auch in seiner Brust, die ihn vom Dust erhebt. In seinem Gedicht „Erhebung“ (Elévation) hat er es deutlich gesagt. Da stellt er sich als der echte Dichter vor,

Celui, dont les pensers, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
— Qui plane sur la vie et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!

Aus dem materialistischen Ennui und dem spiritualistischen Aufschwung des Dichters geht seine körperlich-seelische Hellsichtigkeit hervor, die ihn als Modernen die „mystischen Entsprechungen“ schauen läßt.

Parfüme gibt es frisch wie Kinderwangen
Süß wie Hoboen, grün wie eine Alm,
Und andre, die verderbt und siegreich prangen
Mit einem Hauch von unbegrenzten Dingen
Wie Ambra-Moschus und geweihter Qualm,
Die die Verzückung unsrer Seele singen.
(Anonymus.)

Das ist der Auftakt zu einem Hexensabbat von „Correspondances“, die oft als beängstigende Metaphern erscheinen und doch viel mehr als Bilder oder Vergleiche sein sollen. In dem Malergedicht „Die Leuchttürme“ ist für den Dichter Rubens ein Kopfkissen für frisches Fleisch, Leonardo da Vinci ein tiefer Spiegel, Rembrandt ein düsteres Spital, Michel-Angelo ein un-

ermeßliches Gefilde, Watteau ein Karneval, Goya ein Alpdrücken.

Das sind genau die Entsprechungserlebnisse, die der sensible Dichter hat, wenn er seiner exotischen Geliebten das Haar streichelt:

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profonteurs, forêt aromatique!

Diese hellsichtige Einstellung führt zur Verwischung von Raum- und Zeitgrenzen und in der Tat, der Dichter sieht immer weiter. Im höchsten Triumph erotischen Scheinglückes muß er die Geliebte daran erinnern, daß sie einst ein verfaulender Leichnam, ein „Aas" (charogne) sein wird, wie er es ihr eines Tages vor Augen führt und in allen schrecklichen Einzelheiten beschreibt:

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre
putride,
D'où sortaïent de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.
. . . . . .
Et pourtant vous serez semblable à cette
ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Wie die alten Spanier in einer betonten Memento-mori-Stimmung in religiöser Absicht neben dem Skelett auch die Zersetzung malten, so dichtet sie Baudelaire und stellt sie in den Dienst einer geschmacklosen Liebesdichtung. Unheimlicher fast noch stellt sich des Dichters Eros dar, wenn er sich ebenfalls aus mittelalterlichen und katholischen Traditionen heraus buchstäblich als der „Besessene“ vorkommt und in der Geliebten eine Art vampirmäßigen Succubus sieht, so daß er ihr entgegenschreien kann:

Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore;
Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant
Qui ne crie: O mon cher Belzébuth, je t'adore!

Allein die Todes-, Verwesungs-, Zersetzungsgedanken beherrschen den Dichter auch außerhalb der Sphäre des Lebensgenusses. Sie begleiten ihn dauernd und werden von der geringsten Assoziation ausgelöst. Eine alte Flasche, aus der gespenstisch ihr einstiger Zweck im Dienste der Menschheit aufsteigt, die aber nicht mehr gebrauchsfähig in einen alten Schrank geworfen wird, ist ihm Vorbedeutung seines leiblichen Schicksals.

Die engste „Entsprechung“ besteht für Baudelaire zwischen der Frau und der Katze. Statt einer langen Analyse des Geheimnisvollen, Weichen, Falschen, Wollüstigen, Unergründlichen, das in diesem Zusammenhang durchbetrachtet und beachtet werden könnte, stehe hier eine Strophe, die wohl geeignet ist, die etwas ungesunde Parfum-Dämonie Baudelaires als das Ausschlaggebende für diese ‚Correspondance‘ erscheinen zu lassen:

De sa fourrure blonde et brune
Sort un parfum si doux, qu'un soir
J'en fus embaumé, pour l'avoir
Caressée une fois, rien qu'une.

Die Frauen aber, die Baudelaire sucht und findet, sind in einem viel fürchterlicheren Sinne Katzen, als es der Dichter in spielerischer Sinnlichkeit erst meinte. Wenn ihm mitten in der Praxis der Venus vulgivaga das verschwommene Ideal einer Beatrice auftaucht, da erkennt er, daß die Katzenfrauen ihm mit ihren Krallen das Herz zerkratzt und tödlich verwundet haben:

[Mon cœur] est un lieu saccagé
Par la griffe et la dent féroce de la femme.
Ne cherchez plus mon cœur; les bêtes l'ont mangé.

Und in solchen Stimmungen erfolgt wieder der Aufschwung zu der idealen Liebe,

ein Aufschwung des Verstandes, dem das Herz nur halb und der Wille gar nicht folgt:

Dis-moi, ton cœur, parfois, s'envole-t-il, Agathe,
Loin du noir océan de l'immonde cité,
Vers un autre océan où la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité?

Aber auch der gedankliche Umschwung erfolgt wieder und der Dichter taumelt vom Himmlischen zum Satanischen, daß er sich gar als garstiges Gespenst, als Incubatsteufel vorkommt, der nächtens die Geliebte in grausiger, eisiger, entsetzlicher Umarmung heimsucht. So kann er sich tatsächlich, wie er es in dem Gedichte „La Musique" tut, einem Schiffe vergleichen, das bald von den wildesten Stürmen auf bewegter See umhergeworfen, bald auf ruhigem Meer schaukelnd dahingetragen wird.

Alle Sensationen und Ängste, die an das Tönen der Glocke, das Ticken der Uhr, das Rieseln des Regens, das blickleere Starren der Blinden, das Altern schöner Körper, das Pochen des Gewissens in der Nacht, anknüpfen, nimmt Baudelaire in seinen Spleen-Gedichten den eigentlichen Symbolisten vorweg.

Zu Ende seiner Fleurs du Mal schreibt der Dichter die bezeichnenden Verse: La Débauche et la Mort sont deux aimables filles. Diesen Musen hat ja auch in der Tat

sein Werk gegolten. Und nun mündet die Sammlung aus in eine Verirrung. Der Wein, die Trunksucht, der Rausch, die Betäubung, der Satanismus finden ihren Sänger. So kommen in die Blumen des Bösen noch die Keime, die man bei Verlaine, Barbey d'Aurevilly, Huysmans wieder findet.

Salonkritiken, Auseinandersetzung mit französischer und fremdländischer Kunst in Wort und Bild, vor allem auch eine Poe-Biographie zeigen mehr von der ästhetisch-theoretisch-dogmatischen Seite Einstellung und Abhängigkeit Baudelaires. Curiosités esthétiques nennt er seine kritischen Betrachtungen und er betont: „Wie unser Eugen Delacroix, der seine Kunst auf die Höhen der großen Poesie hinaufgeführt hat, so liebt es Edgar Poe, seine Gestalten auf krankvioletten und grünlichen Hintergründen zu bewegen, wo sich das Phosphoreszieren der Fäulnis und das Wittern eines Unwetters offenbaren." Von zeitgenössischen Zeichnern sagt Baudelaire der Engländer Guys zu, der Maler abgemagerter Straßengäule, gemein-eleganter Dirnen und eines angefressenen High-life. Man begreift auch sein Interesse für Hogarth, Goya, Brueghel.

Prosageschichten, die des Dichters moralisches Ansehen beim großen Publikum gewaltig untergruben, sind seine „Künstlichen

Paradiese, Opium und Haschisch“ (Les paradis artificiels, opium et haschich). Der Haschischrausch in einem ganz gewissen Stadium wird vom Dichter als synästhetischer Ausgangspunkt gekennzeichnet, was für die ganze Einstellung der Symbolisten beachtenswert ist: „Die äußeren Gegenstände nehmen langsam, nacheinander, eigentümliche Gestalten an... Dann kommen die Ideenübertragungen (transpositions d'idées). Die Töne umgeben sich mit Farben und die Farben enthalten eine Musik... Diese Analogien nehmen eine ungewöhnliche Lebhaftigkeit an. Sie durchdringen, befallen, erdrücken den Geist mit ihrem despotischen Charakter.“ Und in der Tat, wissenschaftlich will Baudelaire zeigen, daß alle Haschischträume an äußere Objekte anknüpfen und infolge der Willensausschaltung des Haschischopfers uns wie im normalen Traume in eine sinnenvertauschende Wunderwelt versetzen. Und der ganze Haschischtraum hängt ab von den gewählten Objekten eines Zimmers, an die er anknüpfen kann. Baudelaire hält bei seinen Analysen dieser Berauschungen mit einer scharfen Verurteilung dieser menschenunwürdigen Zustände nicht zurück, ja er erblickt darin eine teuflische Versuchung, die das alte Wort des Paradieses wiederholt: „Wenn ihr davon esset, werdet ihr Gott gleich sein“ und nach

kurzer Scheinseligkeit mit physischer Erschlaffung und Ruin des Organismus belohnt.

Bei der Betrachtung des Opiumrausches geht Baudelaire literarisch vor, insofern als er an die Bekenntnisse De Quinceys, Confessions of an English opium eater anknüpft. Unter De Quinceys Berichten über seine Rauschzustände ist einer, der die Richtung nach der Audition colorée angibt. De Quincey, der klassische Gelehrte, träumt gern von Schlachten und seit seiner frühen Schulzeit klingt ihm als Symbol der Macht, Majestät und Energie das Wort in den Ohren: Consul Romanus. Sieht er nun ein unentwirrbares Schlachtgetümmel im Traume, so schreit es in ihm: Consul Romanus und sofort löst sich der edle Klang auf in eine sichtbare Gestalt auf weißem Rosse, die in das Schlachtgetümmel hineinreitet und ihm ein Ende macht. Bezeichnender aber, und zwar für die dekadente Stimmung, ist die eine von De Quinceys Oxforder Visionen, in der sich als Pendant zu der altrömischen Geburtsgöttin Levana eine Trias von drei Jungfrauen des Todes stellen, die mater lacrimarum, die mater suspiriorum und die mater tenebrarum. Die drei müssen den Menschen, der mit Hilfe Satans ein Paradies sucht, zu Tode quälen. „So wird der Mensch," sagt die eine von ihnen am Ende der Vision, „vollständig in die Hölle ge-

drängt. Er wird Dinge schauen, die nicht geschaut werden sollten, Schauspiele, die abscheulich sind, Geheimnisse, die unsagbar sind. Er wird lesen die alten Wahrheiten, die düsteren Wahrheiten, die großen, die schrecklichen. So wird er auferstehen, bevor er tot ist. Und unsere Aufgabe wird erfüllt sein, die wir von Gott haben, sein Herz zu quälen, bis wir die Fähigkeiten seines Geistes entwickelt haben."

Zum Stil des Symbolismus ringt sich Baudelaire durch in den zarten, andeutenden, verschleiert verschleiernden „kleinen Gedichten in Prosa". Aus zuversichtlicher Stimmung wird da der Dichter in tiefsten Pessimismus gerissen, als vor ihm zwei Betteljungen sich wegen eines Stückchens Weißbrot blutig schlagen und ihm so ein Miniaturabbild der brudermörderischen Menschheit geben (Le gâteau). Das Zimmer, in dem der Dichter wohnt, ist doppelt: Ein erträumtes mit schönen Eindrücken, prächtigen Möbeln, feiner Behaglichkeit. Da stürmt der Alltag herein in Gestalt eines Gerichtsvollziehers, einer Mätresse, eines Redakteurs, der nach Manuskripten hungert, und das ideale Zimmer verwandelt sich in das unbehagliche, ärmliche, trübe, tabakdunstige und stimmt den Dichter verzweifelt. Die Wirklichkeit besiegt das Ideal (La Chambre Double). Eines Tages sieht er

eine Witwe mit einem Kind an der Hand, die sich, obwohl sie so gerne Musik hört, den Eintritt in ein Konzert versagt. Das Kind verschlingt die geringen Mittel der Witwe, so daß Luxusausgaben nicht in Betracht kommen. Ausgangspunkt für eine große Meditation über das Witwenleid (Les Veuves). Eine Welt steigt vor des Dichters Augen auf, wenn er — eine ähnliche Situation in den fleurs du mal — der Geliebten durch das Haar streicht: „Wenn du wissen könntest, was ich alles sehe, fühle, höre in deinem Haar! Meine Seele schaukelt auf dem Duft, wie die Seele der anderen Menschen auf der Musik" (Une Hémisphère dans une Chevelure). Unheimlich sind die Frauen in der Liebe, die eine zu männlich, die andere der Lust unzugänglich, die dritte gefräßig, die vierte berechnet, leidenschaftslos, vollkommen. Das Geheimnis um die letztere ist so ungeheuer, daß man sie töten muß (Portraits de Maîtresses). Die geheimnisvollen Wechselbeziehungen zwischen dem Mond und den Menschenkindern erhalten bei Baudelaire, wie bei Andersen, neues Relief. Der Mond dringt mit seinen Strahlen in das Zimmer, wo das Baby schläft und sagt ihm: „Du wirst schön sein nach meiner Weise. Du wirst lieben, was ich liebe und was mich liebt: das Wasser, die Wolken, das Schweigen und die Nacht, das

unermeßliche grüne Meer, das unförmig-vielförmige Wasser..., die ungeheuerlichen Blumen, die tollmachenden Düfte, die Katzen, die auf den Klavieren in Ohnmacht fallen und stöhnen wie die Frauen mit rauher süßer Stimme." (Les Bienfaits de la Lune.) In diesem Mondbild fließen in besonders durchsichtiger Weise Symbolisches, Mystisches und Dekadentes in eins zusammen. Und in der Tat bleibt der Mond der Lieblingsvorwurf der späteren eigentlichen Symbolisten und die von ihm hier ausgelösten Assoziationen gehören zum eisernen Bestand der späteren bewußten Dekadenz. So wird es wenig Elemente des Symbolismus geben, die im Werke Baudelaires nicht enthalten wären.

Eine Unterstreichung nach dem Satanischen hin, nach einem Katholizismus à rebours, wie man mit Anspielung auf Huysmans treffend gesagt hat, erfährt der Baudelairismus in einem Vertreter wie Jules Barbey d'Aurevilly, der deshalb hier kurz gestreift werden muß, nicht deshalb, weil er etwa zu den großen Symbolisten gehörte.

Jules Barbey d'Aurevilly (1808—1889)

In Saint-Sauveur-le-Vicomte, einem kleinen Orte der Normandie, hat Barbey d'Aurevilly das Licht der Welt erblickt. Mit 17 Jahren

schreibt er ein Heldengedicht auf die bei den Thermopylen gefallenen Spartaner, wie es dem zur Neige gehenden Empire-Geschmack entspricht und widmet es Casimir Delavigne. Das Dandytum, wie es sich um jene Zeit in Paris breit zu machen beginnt, nimmt seine Aufmerksamkeit in Anspruch. Mit ihm setzt er sich in seinem 1845 erscheinenden Buche über „das Dandytum und Georges Brummel" auseinander. Sechs Jahre später erregt der Dichter Skandal, indem er sich von einer neuen Seite zeigt. Er taumelt an der pornographischen Pfütze vorbei, über die die wenigsten französischen Romanciers trocken hinwegkommen, mit seinem Roman „Eine alte Mätresse". Wie soviele Spätere betont er aber auch seine traditionelle und katholische Seite und wird zum Apologeten des Katholizismus in dem Buche „Die Propheten der Vergangenheit" 1851. Diese zwei verschiedenartigen Tendenzen des Dichters fließen in seinem mystisch durchhauchten, bedeutendsten Roman „Die Behexte" (L'Ensorcelée) zusammen, der um dieselbe Zeit erscheint und auf den der ähnlich konzipierte „Ritter Destouches" (Le Chevalier Destouches) 1866 folgt.

Weitere gewagte Publikationen und satirische Angriffe auf die offizielle Dichterschule, den Parnaß, tragen dem Dichter allerlei Feindschaften ein. Aber er kümmert

sich um nichts, geht seine eigenen Wege und versucht, baudelairisch gerichtet, Sinnlichkeit mit Mystik zu verbinden, und legt für seinen satanistischen Geschmack in seinen „Teuflischen" (Les Diaboliques) das beste Zeugnis ab. Ein Byronschwärmer kümmert er sich wie sein Vorbild wenig um die Gesellschaft, bleibt ein Eigenbrödler bis zu seinem Tode 1889.

Als Dichter ist Barbey d'Aurevilly ein düsterer Pessimist von nicht unzartem Symbolismus. In den Liebeserlebnissen, die bei ihm keine geringe Rolle spielen, kann er nicht froh werden, weil er hellsichtig das Drohende, Gähnende, Neidische dahinter wittert, das ihn um die Seele der Geliebten betrügt:

Tu me tâtais ce cœur, où toi, tu n'étais pas,
Tu cherchais à t'y voir, chère fille égarée,
Tu disais: Tu te tais, mon bien-aimé; qu'as-tu?
Je n'avais rien, Clara — mais, ma pauvre adorée,
C'est ce rien-là que j'avais vu!

Als Romancier ist Barbey d'Aurevilly ein übler mystikverbrämter Sadist, ‚un bien bizarre catholique', wie ihn Victor Charbonnel nennt. In seinen ‚Diaboliques' ist die Liebe ein Verhängnis, ein Besessensein vom Satan im orthodoxesten Sinn. So ist Jeanne le Hardoucy in ihrer fürchterlichen Leiden-

schaft für den Abbé de la Croix-Jugan, so ist der verheiratete Priester Sombreval vom Satan beherrscht. Aber die Besessenheit scheint bei Barbey d'Aurevilly doch keine passive zu sein, sondern der Verzicht auf den freien Willen, die sündhafte Leidenschaft geht dem teuflischen Fall voraus und so wird Raum frei für das sündige Bewußtsein, die Reue, die Gewissensangst, die die religiös gefärbte Spleenstimmung bedingen. So ist der Satanismus Barbey d'Aurevillys ganz im Sinne Baudelaires das Bewußtsein, mit raffinierter Perversität, aus ausgesuchter, teuflischer Bosheit das Schlechte zu tun und so in dem Schlechten, der Sünde, symbolisch das Höllische vorwegzunehmen. Eine widerwärtigere literarische Verirrung ist kaum denkbar. Aber für den französischen Symbolismus ist sie deshalb von so großer Bedeutung, weil sie im Gegensatz zum russischen und skandinavischen Pansymbolismus (Märker) einen scharf umrissenen christlichen, antipantheistischen Symbolismus erstrebt, der sich wohl in einer tollen Zickzacklinie zwischen Gott und Teufel, Himmel und Hölle, Mystik und Sadismus hin- und herbewegt, jedoch niemals mit einem Sprung ins ‚Jenseits von Gut und Böse' die Grenzen verwischt, sondern streng aufrecht erhält.

Der aparte Stil Barbey d'Aurevillys hat zwar keine ausgeprägten Eigenschaften sym-

bolistischer Tendenz. Aber seine Geisteshaltung und Entwicklung, sein Weg vom Positivismus zum Katholizismus und das langsame Nachhinken dieser Entwicklung in der Literatur, der Kampf zwischen Glaubenssonne und Sinnlichkeitsnebel sind so typisch bei Barbey d'Aurevilly, daß er mindestens psychologisch das Bindeglied zwischen dem Vorläufer und dem Vater des Symbolismus bildet, zwischen Baudelaire und Verlaine.

Paul Verlaine (1844–1896)

Die Tatsache, daß Paul Marie Verlaine der Sohn eines Offiziers ist, bringt ihm schon als Kind ein unruhiges, ortsunbeständiges Leben. Das Licht der Welt erblickt er am 30. März 1844 in Metz. Bald darauf wird der Vater als Pionierhauptmann nach Montpellier versetzt, wohin ihm die Familie folgt. Im Jahre 1851 nimmt er seinen Abschied und zieht sich nach Paris zurück. Das trifft sich gut. Denn nun ist der kleine Paul sieben Jahre alt und muß zur Schule gehen. Er besucht das Lycée Bonaparte, das später Lycée Condorcet umbenannt wird. Eine innige Knabenfreundschaft, die eine Freundschaft fürs Leben wird, verbindet ihn dort mit Edmond Lepelletier.

Mit 18 Jahren verläßt er die Schule und

erhält nacheinander Schreiberposten bei einer Versicherungsgesellschaft und auf dem Pariser Stadthaus. Aber romantische Ideen spuken in dem Kopf des jungen Kanzlisten und er träumt von Spanien und den großen katholischen Zeiten. Er fängt an zu dichten und unterzeichnet seine Poesien mit der spanischen Form seines Vornamens, Pablo. Bald braucht sich der Parnasse seiner nicht zu schämen, wohl aber schämt er sich des Parnes; denn er hält auf Eigenart und Erlebnis und verflucht die „Literatur".

Die Jahre 1870/71, die den deutsch-französischen Krieg bringen, werden für ihn persönlich besonders bedeutsam. Die ganzen 60er Jahre hindurch hat er in Paris ein unstetes Bohèmeleben geführt und sein Heil im Alkohol, besonders im Absinth gesucht. Da lernt er gelegentlich eines Besuches beim Komponisten Charles de Sivry dessen Halbschwester, eine Mlle. Mautet kennen. Sie ist 16 Jahre, hübsch, frisch, jung, kindlich, für Verlaines Bohème-Herz das Wunder einer unberührten Jungfräulichkeit, sein Beatrice-Erlebnis. Er liebt sie, verlobt sich mit ihr, lernt eine neue Welt kennen, wird mäßig, entsagt dem Absinth, ist wie umgewandelt; er hat genau erfahren, was sich ziemt. Das verblüffendste Intermezzo in Verlaines chaotischem Leben: eine glückliche, geordnete, bürgerlich-bescheidene Zeit, die

der Dichter als Bräutigam und als junger Gatte erlebt. Seine abgeklärte Gedichtsammlung La Bonne Chanson, die wir noch kennen lernen werden, hat diese Erlebnisse poetisch festgehalten.

Das Glück ist indes nicht von langer Dauer. Als Frankreich den Krieg verliert und das enttäuschte Volk auf die Barrikaden steigt, entdeckt Verlaine sein republikanisches Herz und seinen Enthusiasmus für die Commune. Er beherbergt verfolgte Communards und macht sich dadurch eines Vergehens schuldig, das ihm nach Wiederherstellung geordneter Verhältnisse Strafverfolgung bringt und ihn zur Flucht aus Paris nötigt. Ein Asyl findet er zunächst in London, später in Brüssel.

Nach Paris zurückgekehrt, soll er indes das alte Eheglück nicht wieder finden. Im Jahre 1872 klopft es an die Türe Verlaines und ein zerlumpt und heruntergekommen aussehender Mensch tritt ein. Es ist der französische Dichter, damals noch Dichterling, Arthur Rimbaud, der Weltenbummler. Zwei Vagantengenies des 19. Jahrhunderts finden sich. Rimbaud überredet Verlaine, seine Frau zu verlassen und mit ihm durch die Welt zu wandern. Der Geblendete, Kurzsichtige, der gerade wieder nach der Unrast des Exils Ruhe am häuslichen Herde gefunden hat, geht auf den Vorschlag ein.

Innerlich geschieden von seiner einst vergötterten Frau zieht der Villon Redivivus mit seinem neuen Freunde wiederum nach England und nach Belgien, auch nach Deutschland (Stuttgart). Die Freundschaft wird immer enger. Für Skandalfreudige scheint längst erwiesen, daß es sich um Homosexualität handelt, obgleich stringente Anhaltspunkte fehlen. Auf jeden Fall scheinen die beiden unzertrennlich. Da hat eines schönen Tages — es ist das Jahr 1873 und die Freunde halten sich in Brüssel auf — Rimbaud die Laune, sich von Verlaine trennen und seine eigenen Wege wandeln zu wollen. Das erscheint Verlaine unerträglich. Exaltiert, wie er ist, gibt er auf offener Straße zwei Revolverschüsse auf Rimbaud ab. Er verwundet den Freund nicht und Rimbaud erklärt auch der Polizei, daß alles „nur Spaß" war. Allein die belgischen Gerichte lassen nicht mit sich spaßen und Verlaine wird wegen Mordversuchs zu achtzehn Monaten Gefängnis verurteilt. Anfangs in dem Brüsseler Gefängnis ‚Les petits Carmes', später in dem Staatsgefängnis zu Mons inhaftiert, hat er Zeit, über seinen tollen und unbedachten Streich nachzudenken. Allein er tut mehr, er denkt über sein ganzes verfehltes Leben nach. Im Gefängnis zu Mons tastet er sich zurück zum Glauben seiner Kindheit, verabscheut seine Verirrungen,

schreibt seine „Romances sans paroles“ und legt die Grundlage zu seiner Bekehrungsstimmung, der die erst sieben Jahre später gedruckte Sammlung „La Sagesse“ entspringt.

Zu Beginn des Jahres 1875 wird Verlaine aus der Haft entlassen. Allein, wohin soll er sich nun wenden? Die längst ihm entfremdete Gattin hat nun auch äußerlich die Ehescheidung erlangt und sein Heim existiert nicht mehr. Traurig, verbittert und innerlich gebrochen steht er da und weiß obendrein in seinem Vaterlande nichts anzufangen. Da begibt er sich zum dritten Male nach England, aber diesmal um zu arbeiten und sich den Lebensunterhalt zu verdienen. Zwei Jahre lang lebt er nun von seiner Tätigkeit als Lehrer des Französischen und des Zeichnens. Dann findet er in seinem Vaterland eine Anstellung am Collège von Rethel.

Weitere Verwendungen als Lehrer an höheren Unterrichtsanstalten in Boulogne-sur-Seine und Neuilly lassen ihn endlich seit Beginn der achtziger Jahre zu einigem äußeren Ansehen gelangen. Seitdem seine im Gefängnisse zu Mons konzipierte Sagesse, jener Aufschrei einer reuigen, glaubenshungrigen Seele bekannt ist, fehlt auch dem Dichter die aufrichtige Anerkennung und Verehrung nicht mehr. Ein ganzer Kreis junger

Poeten umgibt ihn, die sich seine Art und Kunst zu eigen machen und ihm huldigen. Dazu gehören J. K. Huysmans, Villiers de L'Isle-Adam, Jean Moréas.

Der gefeierte Dichter gibt indes seine berufliche Tätigkeit auf und auf die Zeit des langsamen Aufstiegs folgt die Epoche rapidesten Abstieges. Im Jahre 1886 stirbt Verlaines Mutter, sein letzter moralischer und finanzieller Halt. Nun wird er rückhaltlos wieder dem Bohèmeleben mit all seinen Unregelmäßigkeiten, Ausschweifungen, aber auch Entbehrungen in die Arme getrieben. Im Jahre 1889 landet er zum ersten Male in einem Krankenhaus, im Hôpital Broussais. Die folgenden sieben Jahre bis zu seinem Tode bedeuten mit Unterbrechungen eine große Wanderung von einem Spital zum anderen, wie sie uns der Dichter selber beschrieben hat.

Wohl erlebt der Dichter noch manch kleinen Triumph. An Tagen, wo es ihm besser geht, hält er Vorträge, ja er unternimmt Vortragsreisen. Er schreibt seine Prosawerke und kann der Aufführung seines Einakters Madame Aubin beiwohnen, allein das sind Intermezzi. Seine Kräfte zerfallen immer mehr, seine einstige große innere Läuterung hat nicht angehalten. Wüste, grobsinnliche Gedichte, wie Parallèlement, um die Wende der achtziger und neunziger Jahre veröffent-

licht, bedeuten einen Hohn auf die religiöse Inbrunst der Sagesse. In einer armseligen Wohnung der Rue Descartes zu Paris, stirbt als verkommener Trinker von allen verlassen in der Nacht vom 8. zum 9. Januar 1896 der trotz allem große Dichter Verlaine, einer von jenen, denen nach Goethe ihr Leben zerrinnt wie ihr Dichten.

Ein Blick auf die bedeutenderen Werke Verlaines werden uns zeigen, wie dieser Dichter, um ein Wort François Coppées zu gebrauchen, uns in seiner unnachahmlichen Poesie alle seine glühenden Wünsche, alle seine Fehler, alle seine Gewissensbisse, alle seine Zartheiten, alle seine Träume mitgeteilt und uns seine verwirrte, aber naive Seele gezeigt hat. Vielleicht wird bei ihm klar, wie eine psychologisch dekadente Haltung, in weit höherem Grade als bei Baudelaire willensschwach und unintellektuell, zu einer musikalischen, vagen, gefühlsmäßigen, indirekten, symbolistischen Kunst gedrängt wird.

Verlaines erste Gedichte, die Poèmes Saturniens, zeigen keine besonders ausgeprägte Seite des Dichters, weshalb sie auch beim Erscheinen unbeachtet blieben. Sie verraten vor allem noch stark seine Abhängigkeit von Baudelaire, die sich vor allem in Themen der Erotik (Lassitude, Marco), der körperlichen Zersetzung und des Verfalls (La

Mort de Philippe II), des Spleen und des Ennui (L'Angoisse, Dans les bois) zeigt. Ein Abrücken von Baudelaire und ein grundsätzliches Anderssein zeigt Verlaine in seinen „düsteren Landschaften", die bei aller Melancholie den Natursinn des Dichters, der Baudelaire gänzlich fehlte, verraten. Es braucht nur auf das von Otto Hauser verdeutschte Herbstlied hingewiesen zu werden:

Wie ist so bang,
O Herbst, der Klang
Deiner Geigen!
Der Klang voll Schmerz
Versehrt mein Herz
Mehr wie Schweigen.

Die Stunde schlägt —
Mein Herz bewegt
Nur das eine:
Es denkt zurück
An totes Glück
Und ich weine.

Ich zieh dahin,
Nicht ahnt mein Sinn
Was ich finde:
So schwach, so matt,
Ein totes Blatt,
Spiel der Winde.

Verblüffen mußte das Erscheinen der „Fêtes galantes", der galanten Feste, einer zweiten Gedichtsammlung Verlaines, der Reihe Rokokobildchen, zu denen der Dichter durch äußere Umstände angeregt wurde, wie die neu erschienenen Studien der Gebrüder Goncourt über das 18. Jahrhundert und die Eröffnung eines Saales

im Louvre mit lauter Boucher, Fragonard, Watteau und Greuze. Aber auch seiner die Extreme berührenden und liebenden Seelenstimmung, jenem eigentümlichen „Himmelhochjauchzend — zu Tode betrübt", jenem Genußgefühl, das nie auffubeln kann, weil es fürchtet und weiß, daß es notwendig ein Übel, eine Strafe herausfordert, diesem seinem Etat d'âme entsprach ganz die geistige Verfassung des Rokoko. Und diese Stimmung hat der Dichter am feinsinnigsten im ersten dieser Rokokobildchen festgehalten, dem Gedichte: Clair de Lune, Mondschein, das Stefan George in kongenialer Form nachgedichtet hat:

Dein Herz ist ein erlesenes Gefild,
Bezaubert von dem Takt der Bergamasken,
Von Lautenspielen und von Tanz — ein Bild
Fast traurig trotz der ausgelassnen Masken.

Wie sie in sanften Tönen auch besingen
Der Liebe Siege und das leichte Sein,
Will ihnen rechte Freude nicht gelingen,
Und ihr Gesang verschmilzt im Mondenschein —

Im stillen Mondenscheine schön und fahl,
Vor dem die Vögel träumen in den Hecken
Und in Verzückung schluchzt der Wasserstrahl,
Der große, schlanke Strahl im Marmorbecken.

Das Zarteste, was Verlaine je geschaffen hat, sind die Lieder aus seiner Brautzeit, denen er mit voller Berechtigung den Gesamttitel La Bonne Chanson, das gute Lied, gab. Darin gibt es keinen Baudelairismus und keine Erotik, keinen Weltschmerz und keine Symbole, sondern es ist nur die Rede von Liebe und Liebesglück in frischer, jugendlicher, ja, wenn man das Wort in diesem Zusammenhang ohne jegliche tadelnde Nüance verstehen will, in bürgerlicher Form. Gewisse Stimmungsbilder aus der Brautzeit erinnern geradezu an Goethe, vor allem vielleicht jenes, das Richard Dehmel also nachgedichtet hat:

Weich küßt die Zweige
Der weiße Mond.
Ein Flüstern wohnt
Im Laub, als neige,
Als schweige sich der
[Hain zur Ruh:
Geliebte du!

Der Weiher ruht, und
Die Weide schimmert.
Ihr Schatten flimmert
In seiner Flut, und
Der Wind weint in den
[Bäumen:
Wir träumen - träumen.

Die Weiten leuchten
Beruhigung.
Die Niederung
Hebt bleich den feuchten
Schleier hin zum Himmelssaum:
O hin — o Traum.

Nicht das kurze Eheglück und nicht die Streifzüge mit Arthur Rimbaud waren dem Schaffen Verlaines günstig. Dagegen kehrte die Muse zu ihm zurück, als er im Gefängnisse zu Mons sein unüberlegtes Attentat auf den Freund büßte. Damals entstanden die „Lieder ohne Worte“ (Romances sans paroles). Ihnen wohnt durchaus die für die Symbolisten charakteristische Spleenstimmung inne. Den Vers Arthur Rimbauds zum Motto nehmend: Il pleut doucement sur la ville (Es regnet leise auf die Stadt) schafft er ein Gedicht, das halb an Sully-Prudhomme, halb an Georges Rodenbach gemahnt:

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

O doux bruit de la pluie,
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie,
Oh! le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure!
Quoi! nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine.

Im Gefängnis zu Mons wird der zu seinem Kindheitsglauben zurückgekehrte Verlaine auch der Dichter der religiösen, katholischen Poeme, denen er später den Gesamttitel „Sagesse“ (Weisheit) gab. Den Sinn des Titels deutet das zweite Gedicht der Sammlung, wo der Dichter eine Vision hat: Eine himmlische Frau erscheint ihm, fordert ihn auf, der Sinnenlust zu entsagen und ruft ihm ein religiöses ‚Sapere aude‘ zu:

Je suis le cœur de la vertu,
Je suis l'âme de la sagesse,
Mon nom brûle l'Enfer têtu.

Und in der Geschichte suchend findet er, daß diese große Sagesse dem Mittelalter ihren Stempel aufgedrückt hatte, dem mystischen, katholischen Mittelalter, zu dem er zurückkehren will:

C'est vers le Moyen Age énorme et délicat
Qu'il faudrait que mon cœur en panne naviguât,
Loin de nos jours d'esprit charnel et de chair
triste.

Und er findet diese katholische Stimmung, wenn er sich sagt:

Va ton chemin sans plus t'inquiéter
La route est droite et tu n'as qu'à monter,
Portant d'ailleurs le seul trésor qui vaille
Et l'arme unique au cas d'une bataille:
La pauvreté, d'esprit et Dieu pour toi.

Nunmehr wirft er sich, vom Strahl der göttlichen Gnade getroffen, in tiefreligiösen Aufschreien dem gekreuzigten Heiland zu Füßen:

O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour
Et la blessure est encore vibrante,
O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour...

Voici mon sang que je n'ai pas versé,
Voici ma chair indigne de souffrance,
Voici mon sang que je n'ai pas versé...

Vous connaissez tout cela, tout cela,
Et que je suis plus pauvre que personne,
Vous connaissez tout cela, tout cela,
Mais ce que j'ai, mon Dieu, je vous le donne.

Die höchste Stufe religiöser Inbrunst erreicht er, als er sich vergewissert hat, daß Gott ihm, dem großen Sünder, erlaubt, Ihn zu lieben und er schreit den erschütternden, exaltierten Vers hinauf zum Himmel:

Quoi, moi, moi, pouvoir Vous aimer,
Etes vous fou?

Nachdem ihm die Religion Ruhe und Frieden gebracht hat, kann er sich auch einer reinen Freude an der Natur hingeben, die er besonders beim Anblick der englischen Landschaft empfindet. Wie er aber diese Naturfreude mit dem Religiösen verbindet,

mag das 1877 in Bournemouth geschriebene Gedichtchen veranschaulichen:

La mer est plus belle
Que les cathédrales,
Nourrice fidèle,
Berceuse de râles,
La mer sur qui prie
La Vierge Marie!

Ähnlich preist er die Korn- und die Weinernte, das Getreide im Felde und das Brot, das daraus gemacht wird. Denn:

Dieu moissonne, et vendange et dispose à ses fins
La Chair et le Sang pour le calice et l'hostie!

Aus solchen Proben mag die Mystik und der Symbolismus erhellen, wie sie Verlaine zur Zeit seiner innerlichen, religiösen Dichtung verstand. Was er nach Sagesse noch schrieb, bedeutet Rückfall und Wankelmut. Die in Scheinpoesie gepreßten lesbischen Verirrungen Parallèlement haben keine Bedeutung für die Frage, die uns hier interessiert. Auch die Sammlungen Amour, Bonheur und Liturgies intimes reichen an poetischer Kraft nicht an Sagesse heran. Dagegen zeigen die „Chansons pour elle" das für den Dichter so wichtige und typische Erlebnis, daß ihn das Weib, eine Art Gegenpol zum Göttlichen, den Umarmungen Christi

entreißt und ihn für sich beansprucht. Und der Dichter kann nicht widerstehen und folgt in wollusttrunkenem und reuzerbissenem Zustand dem Weibe:

Ich war einst Mystiker und bin es jetzt nicht mehr
Das Weib besitzt mich gänzlich wieder,
Denn ach ich liebt' das falsche Ideal zu sehr,
Das fliehen muß, wer sein will fromm und bieder.
Und so besitzt das Weib mich gänzlich wieder.

Ich ging zum Gotte meiner Kindheit um zu beten,
Und heute, ach, hältst Du mich hingekniet vor Dir!
Die helle Hoffnung kannte ich, den Glauben auch, den steten,
Die heil'ge Liebe war so rein und süß einst mir.
Und heute ach, hältst Du mich hingekniet vor Dir!

Das Weib, es wird durch dich der Meister
Ein Meister, furchtbar mächtig, ein Tyrann,
Und hinterlistig! Milde stets verheißt er,
Um zu erreichen das, was nur der Satan kann, . . .
O Zeit, wo ich noch mystisch war und Mann!

Erhebt sich das begrenzte Ich aus solcher reuevollen Erkenntnis eigener Dekadenz,

eigenen moralischen Verfalls, zu welthistorischen Weiten, dann wandelt sich die dekadente Stimmung in eine symbolische und der Dichter beginnt sich mit einer stereotyp gewordenen Formel „Ich bin . . .“ mit dem Verfall überhaupt in einer charakteristischen geschichtlichen Ausprägung zu vergleichen. Daher gehört das schon früher erwähnte Gedicht Verlaines, das der Décadence den Namen gegeben hat, und in dem er sich mit der römischen Verfallszeit in Parallele setzt. Das heißt, in Anlehnung an den symbolistischen Stil, darf man nicht sagen „sich in Parallele setzt“ oder „vergleicht“, sondern vielmehr in diese historische lateinische Dekadenz sich einfühlt, in sie hineinkriecht, nachdem er „Entsprechungen“ zwischen der geschichtlichen Verfallsepoche und seiner Verfallsstimmung gesucht und die Vergleichskonturen verwischt hat. Diesen geistig-stilistischen Prozeß kann man sich klar machen, wenn man z. B. das hier folgende Gedicht Décadence mit der bekannten Vase brisée von Sully-Prudhomme vergleicht. Beide Dichter wollen einen Seelenzustand an einem konkreten Gegenstand vergleichend klarmachen. Sulliy-Prudhomme will einen Begriff geben von dem Wesen eines gekränkten Herzens, das durch kleine Beleidigungen, an sich geringfügige Kränkungen, eine Unmenge von Leid in sich eingesogen hat, dem

es schließlich erliegt. Verlaine will eine Idee vermitteln von dem Herzen, das einen besonderen Ekel am Leben, eine Übersättigung der Lust empfindet. Sully-Prudhomme wählt sich nun als Vergleichsobjekt eine Blumenvase, die einen kleinen Riß bekommt, aus der das Wasser ganz langsam und allmählich herausrinnt, bis aber schließlich doch die Blume stirbt. Doch nie vermischt dieser Dichter Herz und Vase, er vergleicht nur. Verlaine vergleicht sein Herz mit der Menschheit der lateinischen Dekadenz. Aber er identifiziert beide nach einem kaum angedeuteten tertium comparationis:

Verfall

(Nachdichtung von Paul Wiegler)

Ich bin das Kaiserreich an des Verfalles Ziele,
Das matt den Heereszug der blonden Völker schaut,
Und das mit schmaler Hand gezierte Verse baut,
Worauf die Sonne tanzt, in trägem, goldnem Stile.

Die Seele, übersatt der künstlich armen Spiele,
Vernimmt von fernem Kampf und gellem Siegeslaut
Und sehnt mit schwachem Wunsch, der selber sich mißtraut,
Daß endlich in ihr Sein des Lebens Stimme fiele!

O daß er niemals kommt, der halberbetne Tod!
Der Kelch ist leer! Bathyll, verlerntest du das Lachen?
Ah, so als müder Gast bei ödem Mahl zu wachen!

Nur noch ein fad Gedicht, das schnell im Herd verloht,
Nur eines Sklaven bald verziehne Liebeslaunen
Und unabwendbar stets der langen Weile Raunen!

Die französischen Darstellungen des Symbolismus betonen mit ausgesprochener Breite die technische, metrische Seite dieser Bewegungen und gehen seiner Ars poetica nach. Diese Seite interessiert uns hier nicht. Doch hängen gewisse sprachlich-metrische Dinge so eng mit dem Sinn dieser Bewegung zusammen, daß hier wenigstens ein paar Verse aus Verlaines „Dichtkunst" Platz greifen mögen, die vielleicht besser als sonstige Erklärungen, eine theoretische Deutung zu der Konzeption und Formung des obigen Gedichtes „Verfall" bilden. Die Schlagworte Musik und Traum geben in der Tat eine Deutung der Poesie solcher — hier steht ein Beispiel für viele — symbolistischer Dichtungen. Man höre also:

Dichtkunst

(Übersetzung von Richard Schaukal)

Du sollst es nicht nach Regeln zwingen,
Laß dein Gedicht im Winde wehn,
Laß es gelöst zu Hauch zergehn:
Musik, Musik vor allen Dingen!

. . . . . .

Wir wollen Farbe nicht, nur Schatten,
Den leisen feinen Übergang,
Die Schwingungen, den halben Klang,
Daß Träume sich mit Träumen gatten.

. . . . . .

Noch einmal denn: Musik! und nur
Musik! Und sei dein Vers die Seele,
Die sich wie eines Vogels Kehle
Tönend verbreitet im Azur.

. . . . . .

Verlaine hat nie vergessen, die von ihm für das Symbolistische gewünschte und geforderte poetische Form mit dem notwendigen Geist zu verbinden. Man darf ihm wohl nachrühmen, daß er niemals dunkel ist und daß er es versteht, trotz seiner sphinxhaften Ungeheuerlichkeiten das Herz seiner Leser zu rühren. Die Schule jedoch, die in seinen Fußstapfen wandelte, mußte notwendig den Verlaineschen Symbolismus veräußerlichen.

Wie hätte auch bei den Nachahmern ein analoger und zur indirekten, „indezisen" Darstellung geeigneter Inhalt herkommen sollen, wo doch diesen Dichtern die den Inhalt bedingenden Erlebnisse fehlten. So kommt es, daß die allerernstesten der sogenannten Symbolisten, — nicht etwa nur Rimbaud, der sich zu dem verblüffenden Farbensonett aufschwingt und hintennach erklärt, es sei Bluff gewesen — von der äußeren Form ausgehen und dann einen Inhalt in sie hineingeheimnissen. Aber auch in dieser umgekehrten Dichtmethode, wenn man so sagen darf, kann ernster Wille liegen, wenn auch das Resultat in vielen Fällen nur ein dunkler, unklarer und obendrein konventioneller Symbolismus ist. Ihn mag eine kleine Gruppe von Dichtern der Schule veranschaulichen: Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue.

Vertreter der sogenannten Symbolistenschule

Stéphane Mallarmé (1842—1898)

Stéphane Mallarmé ist geborener Pariser. Am 18. März 1842 erblickt er in Frankreichs Hauptstadt das Licht der Welt. Erzogen wird er in einem sehr vornehmen Pensionat

zu Auteuil, dem Vorort der fashionablen Rennen. Abgeschlossen werden seine Studien auf dem Gymnasium zu Sens. Mit 20 Jahren begibt sich Mallarmé zu Sprachstudien nach England. Wie Verlaine will er Lehrer des Englischen werden. 1864, mit 22 Jahren beginnt er seine Lehrtätigkeit, die ihn in die Städte Tournon, Besançon und Avignon führt. In Avignon tritt er in Beziehung zum Félibres-Kreise um Mistral. 1873 kehrt Mallarmé aus der Provinz in seine Heimatstadt Paris zurück, wo er Professor am Lycée Condorcet wird. Ein Jahr später übernimmt er die Redaktion der ganz ästhetisch gerichteten Mode- und Kunstgewerbezeitung La Dernière Mode. Mallarmé verkehrt noch bei Victor Hugo und öffnet dann selbst sein Haus in der Rue de Rome einer illustren literarischen Dienstagsgesellschaft, bei der über Literatur geistreich gesprochen wird, wobei der Gastgeber selbst aber gerne die Rolle eines dunklen, mystischen und orakelnden Propheten spielt. Das geht einigen Teilnehmern wie Adolphe Retté so auf die Nerven, daß sie nicht mehr hingehen. Bei anderen wirkt Mallarmé gerade durch dieses geheimnisvolle Getue. Ihm selbst war es wohl mit seinem besonders mystischen Symbolismus sehr ernst. Vergebens strebte er aber den philosophischen Gedanken in die Musik der Worte so flie-

ßen zu lassen, daß er auch für den Uneingeweihten zu erkennen gewesen wäre.

Im Jahre 1895 verläßt Mallarmé Paris, um sich in sein Landhaus an der Seine (Valvins) in der Nähe von Fontainebleau zurückzuziehen. Im Jahre 1896 erlebt er es noch, als Nachfolger Verlaines zum „Prince des Poètes" gemacht zu werden. Sein Tod erfolgt 1898.

Die alten provenzalischen Trobadors kannten eine Dichtart, die sie das dunkle Reimen (trobar clus) nannten. So ein trobar clus verfolgt auch Mallarmé, der an Esoterismus alle seine symbolistischen Kollegen übertrifft. Er ist der unpopulärste, der aristokratischste. Die gröbsten Sensationen des Spleen, der Erotik und der Todeswollust sind ihm fremd.

In dem großen Dunkel der Poesie des „Fürsten" der Symbolisten, die keine Entwicklungslinie nach irgendeiner Richtung zeigt, heben sich sozusagen gewisse wenigstens unterscheidbare Ideentorsi ab, die sich klarer bei verwandten Dichtern wiederfinden. Die Baudelairesche greisenhafte Stimmung der Todesnähe, die Verlainesche Krankenhausatmosphäre und die Maeterlincksche Clair-obscur-Romantik des Spitalfensters finden sich alle zugleich andeutungsweise in den „Fenêtres":

Las du triste hôpital, et de l'encens fétide
Qui monte en la blancheur banale des rideaux
Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
Le moribond sournois qui redresse un vieux dos,
Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
Les poils blancs et les os de la maigre figure
Aux fenêtres qu'un rayon clair veut hâler,
Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
Une peau virginale et de jadis! encrasse
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.

Der formreiche Mallarmé ist unendlich ideenarm. Und oft mag er gerade die Ideenarmut in eine mystische Wolke hüllen, die den Leser verblüfft und in der er vergebens nach „Correspondances" fahndet. Zu einer Art Haarfetischist, wie der Held in Georges Rodenbachs totem Brügge wird unser Dichter, wenn er in einem Liebessonett ausruft:

Moi, j'ai ta chevelure nue
Pour enfouir mes yeux contents.
Non! La bouche ne sera sûre
De rien goûter à sa morsure,
S'il ne fait, ton princier amant,
Dans la considérable touffe
Expirer, comme un diamant,
Le cri des Gloires qu'il étouffe.

Musik, Nebel, Nüance, Andeutung, Absage von der griechisch-römischen Dichtwelt, germanisch-englische Gefühlswelt, unfranzösische Unklarheit, Konzeption im Sinne E. A. Poes, Baudelaires, Verlaines, das kennzeichnet Stéphane Mallarmés Schöpfungen. Mit dieser Poesie verfährt die auf Klarheit eingeschworene französische Kritik nicht sehr gnädig. Mallarmé mußte sich wegen seiner Maniriertheit den Spottitel eines Abstraktors der Quintessenz, wie ihn der alte Rabelais erfunden hatte, gefallen lassen.

„Corbière, Rimbaud und Mallarmé, sagt Ernest Raynaud, werden glorreich dunkel und im Triumph unverstanden bleiben . . . Ihre Verse werden stets nur die Bewunderung haben, welche sie verdienen.“ Und dieses Urteil bezieht sich nicht nur auf die genannten drei, es bezieht sich auf die große Zahl symbolistischer Lyriker, deren genaue Betrachtung unser Wissen um den Symbolismus nicht wesentlich fördern würde, deren Namen aber wenigstens genannt sein sollen. Da ist der theoretisierende, feinsinnige Gustave Kahn, der vielgestaltende Henri de Régnier, der die Pfade seines Landsmannes Edgar Allan Poe wandelnde Amerikaner Francis Vielé-Griffin, der von griechischer Schönheit trunkene Jean Moréas, ferner Stuart Merrill, Max Elskamp und der Rokokosymbolist Albert Samain. Sie alle hatten et-

was zu sagen, aber sie wiesen über Verlaine hinaus keine neuen Wege.

Allein auch Namen zählten die symbolistischen Lyriker in den achtziger Jahren in ihren Reihen, die heute europäische Berühmtheit erlangt haben, vor allem Francis Jammes und Henri Barbusse. Francis Jammes suchte weniger in „Entsprechungen" als in Kontrasten den Schlüssel zum Geheimnisvollen und zum Sinn des Lebens zu finden. Die Geliebte heiter im Rosenhain und ihr trauriges Lächeln am Regentag, das kranke Hündchen mit dem trüben Blick, wenn es ans Sterben geht, das gibt ihm alles zu denken. Da verrät sich schon der zarte franziskanische Dichter, der seine großen religiösen Erlebnisse hat und dessen Tagwerk eingerahmt ist vom Angelusläuten des Morgens und vom Angelusläuten des Abends. Da läßt sich schon der zarte Poet erkennen, der später die Geschichte vom Häschen, das in den Himmel kommt, erzählt und von den stolzen jungen Mädchen, die aus Selbstbewußtsein fallen und aus zarter Scham sterben.

Ferner kündet sich ein heutzutage Weltberühmter im symbolistischen Lager an, nämlich Henri Barbusse. Schon 1895 feierte ihn ein Aufsatz im Mercure de France als den Dichter, dem es gelang, sich über ephemere Armseligkeit zum unvergänglichen Schrei der

Menschheit zu erheben. In seinen „Pleureuses“ schrieb er damals: „Weinen fühl' ich in mir die Dinge, die vergessen werden.“ Während solche Dichter dem Symbolismus schließlich entwuchsen, lebte und starb in ihm Verlaines Freund.

Arthur Rimbaud (1851—1891)

Als Sohn eines Hauptmanns vom 47. französischen Linienregiment und einer bürgerlichen, religiösen Mutter erblickt Arthur Rimbaud das Licht der Welt zu Charleville. Die 15 ersten Jahre seines Lebens verbringt er durchaus im Schoße seiner Familie und wird, wie man zu sagen pflegt, streng gehalten. Mit 19 Jahren läuft er von Charleville, wo es ihm zu enge ward, fort und wandert nach Paris. Die Unruhe, die für ihn so charakteristisch ist, beginnt sich in dem jungen Manne zu regen und treibt ihn wieder nach der Heimat und wieder fort, das Maastal hinunter. In jener Periode entstehen seine ersten Gedichte, die vielversprechend aussehen. Mit ihnen taucht er zum zweitenmal in Paris auf und sucht sich dort anzufreunden, wird aber abgelehnt.

Während der Commune steigt er mit den Revolutionsschützen auf die Barrikaden. Dann macht er den bereits bekannten ungebetenen Besuch bei Verlaine, der für beide

Dichter so verhängnisvoll werden sollte. Aber er faßt zunächst auch etwas Boden in Paris, wo die Dichterschule des Parnasse über die Eigenart seiner Gedichte staunt und wo ihn Victor Hugo als „Shakespeare Enfant" begrüßt, was allerhand heißt. An den Pariser Aufenthalt schließen sich die mit Verlaine gemeinsam verbrachten Landstreicherzeiten in England und Belgien.

Die Ausweisung aus Belgien treibt ihn von den kleinen zu größeren Abenteuern. Nun beginnen seine Reisen durch Holland, Deutschland, Österreich, die Schweiz, Italien, Griechenland. Aber den Globetrotter zieht es weiter hinaus in die Welt und ins Ungewisse. Da läßt er sich für den Dienst bei der holländischen Kolonialarmee anwerben, die auf dem Wege nach Sumatra und Java ist. In Java läuft er den Holländern davon und lebt wie ein halber Wilder auf eigene Faust. Eine Stelle als Dolmetscher auf einem englischen Schiffe ermöglicht ihm die Rückkehr nach Europa. Und er findet sich wieder in seiner Vaterstadt Charleville ein. Aber lange hält es der Wanderlustige dort nicht aus. Diesmal läßt er sich von einem Zirkus anwerben, der Skandinavien bereist. Und von nun an ist sein Abenteurerleben vollkommen. 1880 taucht er in Ägypten auf. In Zypern findet man ihn als Ingenieur und Leiter des Palastbaues für den

Gouverneur. Endlich wird er orientalischer Kaufmann in Ostafrika, durchwandert die Somalwüste und läßt sich als Gold- und Elfenbeinhändler in Harrar nieder. Schließlich wird er noch der Vertraute Meneliks. Im Jahre 1891 stürzt er beim Reiten und zieht sich eine bedenkliche Wunde am Knie zu. Er wird von Harrar nach Aden und von hier aus nach Marseille transportiert, wo er Pflege und anscheinend auch Heilung findet, nachdem er sich der unvermeidlichen Amputation des Beines unterzogen hat. Noch einmal reist er nach Charleville und noch einmal will er als Krüppel hinaus in die Welt. Allein er kommt nur bis Marseille, wo er sich wieder ins Spital legen muß und nach gräßlichen Schmerzen stirbt.

Der Anteil, den Rimbaud am Symbolismus hat, ist nicht beträchtlich. Hätte ihn sein Freund Verlaine nicht bekannt gemacht, so wüßte man heute vielleicht von einem Dichter Rimbaud überhaupt nichts. Ein inneres Verhältnis zum Symbolismus scheint er nie gehabt zu haben. Aber selbst wenn sein weltberühmt gewordenes Vokalsonett nur ein „amusant paradoxe“ ist, so zeugt es doch von einer scharfsinnigen Erfassung des Problems der Entsprechungen. In die Vokalklänge fließen durch konkrete Assoziationen mit Vorgängen, Dingen, Personen, Ereignissen, Farben (Farbentöne!) ein: ein

klarer Blick in die Werkstatt des Symbolismus: A ist schwarz wie der Leib (surrender) Fliegen, schwarz wie ein Abgrund. E ist weiß wie ein Zelt (Form!), wie ein Gletscher (Form!), wie aufsteigende Dünste, I ist rot, wie das Lachen (hihihihi) schöner Lippen (naheliegende Assoziation), wie Blutsputum, U ist grün, wie die Wellen (U-form) des grünen Meeres, wie Viehweiden, wie Runzeln auf Gelehrtenstirnen, O ist blau-violett wie der Strahl aus den Augen Gottes (Kirchenfarbe! unter Anspielung auf Gott, „qui A est et Ω"), wie die Posaune des jüngsten Gerichts. Für die nötige Mystik sorgt nun Rimbaud in seinem Gedichte noch dadurch, daß er die Vergleiche verstellt und so die Assoziationen verwischt. Man ist also oft beim ersten Vergleiche verblüfft, weil die Brücke dazu erst im zweiten zu finden ist. Das ganze Gedicht sieht so aus:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeur des vapeurs et
des tentes,
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons
d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;
O suprême Clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
— O l'Omega, rayon violet de Ses Yeux!

Es gibt wohl kaum ein Beispiel in der ganzen symbolistischen Literatur, das geeigneter wäre die Methode der „Correspondances" in flagranti zu packen, als das Vokalsonett Rimbauds. Hier wissen wir genau durch ein Geständnis des Dichters, daß er es geradezu auf eine Art Bluff, vielleicht gar auf eine Parodie abgesehen hatte. Daneben ist der Hinweis Gustave Kahns zu beachten, daß trotzdem Rimbaud, zumal durch seinen Freund Charles Gros um die „Audition colorée" wohl Bescheid wußte.

Der echte Symbolismus dürfte indes an eine innere Beschaulichkeit des Dichters gebunden sein, die Rimbaud gänzlich abzusprechen ist. Wenn jemand nach seiner inneren Haltung und seiner schicksalbedingten Veranlagung zum Symbolismus bestimmt war, so war es wohl ein Typus wie Jules Laforgue.

Jules Laforgue (1860—1887)

Jules Laforgue hat sich selbst einmal unter der Maske des Shakespeareschen Hamlet geschildert und er ist eine Hamletnatur. Geboren ist er in Montevideo. Seine Familie stammt aus der Bretagne. Äußerlich erlebt er bis zu seinem 20. Lebensjahre rein nichts. Sagt er doch selbst in seinen moralischen Legenden, sein Vater sei mit strenger Miene gestorben, seine Mutter habe er fast nicht gekannt, frühe habe er sich auf die Literatur geworfen und im übrigen vegetiert (vivoté). Hungern muß er viel, als er zwanzigjährig in Paris für Zeitschriften schreibt und auf einer Bank des Jardin du Luxembourg gewöhnlich sein Abendbrot, sein kärgliches Mahl, verzehrt, während alle anderen sonstigen Leute hungrig in den üppigen Restaurants verschwinden. Nur wenn er vertieft auf den Bibliotheken sitzt, vergißt er nach eigenem Geständnis seinen Hunger. Endlich wird er von diesem Jammerleben erlöst. Ein einflußreicher Gönner bringt ihn nach Berlin als Vorleser der Kaiserin Augusta gegen ein Jahresgehalt von 9000 Franken. In Berlin hat er Heimweh. Auch nimmt er dort bei einer jungen Engländerin englische Stunden. Er verliebt sich in sie, nimmt seinen Abschied bei Hofe, heiratet sie trotz der Schwindsucht, von der er heimgesucht

ist. Getraut wird das Paar in London. Unter prekärsten Verhältnissen zieht es nach Paris. Das Leiden des Dichters verhindert ihn bald gänzlich am Schaffen. Eines Tages findet die junge Gattin den Dichter tot im Bett. Ein plötzlicher Tod hat seinem Leben ein Ende gemacht. Ein armseliges Trauergeleite bringt ihn zur letzten Ruhestatt.

Laforgue, vielgereist, hochgebildet, leiderprobt, hat einen Plan hinterlassen, der in seiner Ausführung wohl eine symbolistisch getönte Autobiographie in romanhaftem Rahmen geworden wäre. Die Geschichte, das Tagebuch eines Parisers des Jahres 1880 wollte er schreiben, der leidet und zweifelt und bei der Verzweiflung anlangt. Er sagt darüber: „Das Buch soll den Titel führen: Der Aufschrei der Erde. Erster Band: Die Aufschreie des Gedankens, des Gehirnes, des Gewissens der Erde. Ein zweiter Band, in den ich hineinpressen werde den ganzen Jammer, den ganzen Schmutz des Planeten, Bacchanale der Geschichte." Was Laforgue plante, hat ein anderer ausgeführt, Joris Karl Huysmans.

Joris Karl Huysmans (1848—1907)

Ein Sohn des holländischen Malers Gottfried Huysmans ist Joris K. Huysmans am 5. Januar 1848 zu Paris geboren. Als junger

Mann führt er ein lustiges Leben, unbekümmert um religiöse Dinge, die später die Zentralerlebnisse seines Lebens bilden, eine Entwicklung, wie sie ganz ähnlich später Paul Claudel zeigt. Beruflich widmet sich Huysmans der juristischen Laufbahn und findet Verwendung im Ministerium des Innern zu Paris. Bald beginnt er seine Tätigkeit als Schriftsteller, zunächst als Naturalist reinsten Wassers im Schlepptau der Zolaschule. Zehn Jahre lang, von 1874—1884, veröffentlicht er Romane, die vom krassesten Naturalismus strotzen wie „Die Geschwister Vatard".

Im Jahre 1884 beginnt seine langsame, aber mit sicherer Bewegung ausgeführte Schwenkung zum überzeugten Katholizismus, deren hochinteressantes stilistisches Spiegelbild sich als eine ähnlich langsame aber sichere Abkehr vom Naturalismus zum Symbolismus darstellt. Der Roman, welcher die Umkehr einleitet, ist A Rebours, „Gegen den Strich". Der Held des Romanes Des Esseintes wird nach einem flotten Leben, das er bis zur Hefe ausgekostet hat, des eitlen Treibens überdrüssig. Er sucht nach Abhilfe, Abkehr und Änderung und zum erstenmal fällt sein Blick auf die katholische Kirche. In ihr erkennt er die Macht, die die Leidenschaften der Menschen bekämpft um sie glücklich zu machen, er bewundert den

Einfluß, den sie Jahrhunderte hindurch gehabt hat.

Allein die Umkehr Des Esseintes' ist noch keine vollständige so wenig wie die Huysmans' selbst. Huysmans beobachtet noch seine Umwelt, seine Freunde, er kokettiert noch mächtig mit der Sinnlichkeit und nimmt sich in seinem Roman ‚Là-Bas' (1890) die Mühe, den Katholizismus erst von der Kehrseite zu studieren, bevor er sich ihm ganz und rückhaltlos in die Arme wirft. Durtal, der Held des neuen Buches, ein etwas gewandelter Des Esseintes und wiederum eigentlich Huysmans selbst sucht seine Neuorientierung auf historischem Wege zu fördern: „Mit dem Tage, an dem Durtal in die erschreckende und köstliche Zeit des ausklingenden Mittelalters tauchte, hatte er das Sprießen der Wiedergeburt verspürt. Er begann in friedvoller Verachtung der Umgebung zu leben, erbaute sich ein Dasein fern vom wirren Geräusch der Literatur, klosterte sich im Geiste im Schloß von Tiffauges ein, in Blaubarts Umgebung, und lebte in rastlosem Einvernehmen mit diesem Ungeheuer."

Dieser wie die späteren Romane des Joris Karl Huysmans sind für das Wesen der symbolistischen Kunst ganz besonders lehrreich. Es ist nur schade, daß es der Autor nicht unterlassen kann, seinen reinen Erhebungen

zur mittelalterlichen Mystik und Symbolik besonders anfangs die Restbestände seiner naturalistischen Periode beizumischen. Allerdings führt ihn dieser Geschmack in ein von den anderen Symbolisten weniger konsequent und intensiv beackertes Gebiet, in die Teufelsmystik, den Satanismus. Am glänzendsten hat sich hier wohl Huysmans mit guter historischer Orientierung und sicherer religiös-erotischer Psychologie versucht.

„Tief-unten" leben Durtal und Hermies im Vergleich zu ihrem Freunde, dem Glöckner von Saint-Sulpice in Paris, tief-unten im Sumpfe der Menschheit lebte der Ritter und Lustmörder des XV. Jahrhunderts, Gilles de Rais, über den Durtal ein Buch schreibt und tief unten lebt eine verkommene Gesellschaft moderner Satanisten, unter denen der Kanonikus Docre, der Zelebrant der schwarzen Messe und seine Freundin, die hysterische Madame de Chantelouve die erbärmliche Hauptrolle spielen. Lose nur und nicht ohne Gewaltsamkeit sind die drei Welten, die romantische des Glöcknerturmes mit dem Glöckner Carhaix, die historische des Gilles de Rais und die satanisch-reale der Madame Chantelouve zusammengehalten. Aber zwischen diesen drei Welten herrscht so recht die Entsprechung, die Correspondance. Während Durtal den Mordprozeß des Gilles de Rais studiert, der die sadistischsten Qualen

ersann, um kleine Knaben auf seinem Schlosse zu töten, führt ihn seine Arbeit zur Versenkung in die mystische Inbrunst und die geheimnisvolle Grausamkeit des Mittelalters, in eine versunkene Welt der Symbole. Bei den Zusammenkünften, die er und sein Freund Hermies bei Carhaix in der Wohnung des Glöckners haben, erkennt er, daß in dem strenggläubigen Carhaix der gotische Geist des Katholizismus weiterlebt und es reizt ihn zu erfahren, ob auch der andere Geist, der mystischer, grausamer, widerlicher Erotik und des Teufelskultes in der Neuzeit weiterlebt und er entdeckt, daß dies der Fall ist. Ein Verhältnis, das er in ehebrecherischer Weise mit Madame Chantelouve anknüpft, führt ihn zur Feststellung einer so eigenartigen Hysterie bei dieser Frau, daß er an das teuflische Treiben der Incubi und Succubi auch in modernen Tagen zu glauben beginnt. Ein Eindringen in die satanischen Kreise mit dieser Frau bestätigt seine Ahnung, daß gerade die satanische Seite des Mittelalters nicht gestorben ist, daß der Teufel auch in der modernen Gesellschaft umgeht und die erotischen Verirrungen veranlaßt.

Aber gerade dieses konkrete Bewußtsein von der Existenz des Teufels und seines unheilvollen Wirkens führt Durtal zurück zu Gott. In einem Trappistenkloster sucht

er Frieden, findet ihn auch vorübergehend; aber eine dauernde Befriedigung bringt ihm das Leben mit den Trappisten nicht. Der Schritt vom Satanismus zum Klosterfrieden ist ein zu gewaltiger. Allein Durtal befindet sich nunmehr auf dem rechten Wege. Er ist „En Route", wie sich der nächste, der eigentliche Konversionsroman Durtal-Huysmans' betitelt. Und nach Paris zurückgekehrt erlebt Durtals Seele sozusagen den Wandel zur religiösen Mystik, der sich indessen langsam vollzieht. Denn „vor den im Nebel verlorenen Wohnungen seiner Seele dachte er an eine seltsame Verschmelzung der Offenbarungen der hl. Theresa und der Erzählungen Edgar Poës". 1895 erscheint tatsächlich der Band „Unterwegs", der Huysmans' Bekehrungsgeschichte ist und ungeheures Aufsehen erregte.

Huysmans Seelenzustand ist jedoch noch kein ruhiger, heiliger, ausgeglichener. Eine große Unzufriedenheit mit sich selbst und eine Betrachtung neuer dogmatischer und künstlerischer Seiten des Katholizismus führt ihn zur Abfassung eines neuen Buches, „Die Kathedrale" (1898). Hier reizt ihn wieder die kirchliche Symbolik, die in „Tief unten" schon ausführlich zur Geltung gekommen ist; die Mystik der Marienverehrung, der Sinn der einzelnen Kathedralarchitekturen, sie finden in dem Autor einen beredten Deu-

ter. Hier verbinden sich mit Begeisterung für die Religion ungemein tiefe künstlerische, archäologische, liturgische Sachkenntnisse. Der Glaube, den Huysmans endlich ganz wiedergefunden hat, veranlaßt ihn zu einer immer stärkeren Hinwendung zum beschaulichen Leben. Im Jahre 1900 gibt er seine Stelle im Ministerium auf und zieht sich zu einem klosterartigen Leben in den Bereich der Benediktinerabtei Ligugé zurück. Der Ertrag dieser Abgeschiedenheit ist der Roman „Der Oblat".

Auch die Lebensgeschichte der heiligen Lidwina von Schiedam entsteht in jener beschaulichen Stille. Als im Jahre 1903 die französischen Klöster aufgehoben werden und die Benediktiner Ligugé verlassen müssen, kehrt Huysmans nach Paris zurück und lebt dort seinen schriftstellerischen Neigungen. Allein ein schweres und schmerzhaftes Leiden befällt ihn. Er trägt es indes mit Freudigkeit als wirklich innerlich geläuterter Christ und um zu beweisen, daß, wie er selbst sagt, sein Katholizismus mehr sei als eine literarische Angelegenheit. Am 12. Mai 1907 stirbt er.

Die Mystik und Symbolik der katholischen Kirche hat Joris Karl Huysmans sozusagen neu entdeckt und erlebt. Ästhetisch wurde sie auch reichlichst verwertet von dem Belgier Georges Rodenbach.

Georges Rodenbach (1855—1898)

Georges Rodenbach stammt aus Tournai und zwar aus einer flämischen Kulturfamilie. 1855 geboren verlebt er seine ersten Kinderjahre im Venedig des Nordens, im kanalstillen, toten Brügge, dem er später ein literarisches Denkmal setzt. Seine Gymnasialstudien erledigt er am Collège in Gent und am Collège Sainte-Barbe in Paris. Im Jahre 1875 fängt er an der Universität Gent an, die Rechte zu studieren, um dann wieder nach Paris zurückzukehren, wo er sein Studium fortsetzt. In Paris nimmt er innige Fühlung mit literarischen Kreisen. 1885 treffen wir ihn als Rechtsanwalt in Brüssel. Diese juristische Tätigkeit dauert aber nicht lange. Er wirft sich ganz auf die Literatur und stirbt als beachtenswerter Romancier und Dichter zu Paris 1898.

Neben Maeterlinck verfügt Rodenbach über die grandioseste mystisch-symbolistische Einfühlung, so daß vor einigen Jahren mit Recht die Frage aufgeworfen worden ist, ob er nicht zu gering beurteilt und gewertet wird. Heimweh, Gedankentiefe, geheimnisvolles Staunen spricht aus seinen Werken, aus Gedichtsammlungen „Die Traurigkeiten“ (Les Tristesses), „Die geborgenen Leben“‘ (Vies encloses), wie aus den Prosawerken. Das tiefe Schweigen der alten flä-

mischen Städte, das düstere Läuten der Glocken, das Vorbeihuschen der weißbehaubten Beghinen, die Dämmerungen und Regenschauer, das Rembrandtsche Halbdunkel, die Mystik der gotischen Kathedralen, die regungslosen Grachten, sie sind bei ihm die sinnlichen Requisiten zur Erzielung einer Spleen- und Ennui-Stimmung, eines religiösen Zaubers katholischer Romantik, eines geschichtsfrohen Symbolismus, einer geheimnisvollen Entsprechung in Raum, in Unendlichkeit, Zeit und Ewigkeit, die es mit den von Verhaeren, Huysmans, ja Maeterlinck hervorgerufenen Stimmungen aufnehmen.

Das Höchste erreicht er auf diesem Gebiete in seinem kleinen Roman ‚Bruges la morte' (Das tote Brügge). Brügge, das alte erstorbene, stille, wo, wie er sagt, die Kathedralen gleich Riesen in Chorhemden niederknien, wird von Paul nach dem Tode seiner Gattin zum Aufenthaltsort gewählt. Hier, in einem Milieu des Todes, fühlt er auch ihre Seele umgehen, hier weiß er sich ihr nahe. In seinem Hause, das ihm eine alte bigotte Haushälterin betreut, hat er der Verstorbenen Erinnerungen geweiht. Mit Sorgfalt bewahrt er ihre Kleider, ihren Schmuck wie Reliquien auf, vor allem ist ihm eine Haarflechte unter Glasverschluß Symbol und Kultobjekt für die Verstorbene. Eines Tages sieht er, stets vom geliebten Bilde seiner

Gattin beherrscht, auf der Straße ein Wesen, das jener in Aussehen, Haltung und Geste gleicht. Er folgt ihr, sie ist Schauspielerin, er sieht sie wieder im Theater, auf der Bühne, gar in einer Szene, wo sie von den Toten ersteht. Nun verwischen sich für den armen Paul die Konturen von Sein und Schein, von Wahrheit und Illusion, von Realität und Symbol. Er, der Stille, Ruhige, Einsame, läßt sich darauf ein, mit der Schauspielerin ein Liebesverhältnis anzuknüpfen, nur um in dem Abbild der Gattin, dieser selbst wieder habhaft werden zu können. Die Schauspielerin hat keine Ahnung, daß sie das Objekt einer Art von Totenbeschwörung ist. Leider zerschellt der ganze symbolistische Traum an der unerbittlichen Wirklichkeit. Paul ist längst in dieser erlebten „Entsprechung" erschüttert und schwankend gemacht, einerseits durch das unwürdige, dirnenhafte Verhalten der neuen Geliebten, andrerseits durch die Gewissensbedenken seiner Haushälterin, die Skandal schreit.

Allein der endgültige Bruch und katastrophale Zusammenbruch bedarf eines besonderen Anlasses. In Brügge ist große Prozession. Für Paul mit seinem frommen Herzen wichtige Angelegenheit. Er schmückt sein Haus und will vom Fenster aus das Vorbeiwallen der Gläubigen beobachten. Die Geliebte lädt er ein, das ihr fernliegende

Schauspiel mit ihm anzusehen. Sie erscheint. Sie verhöhnt ihn ob seiner Frömmigkeit, reizt ihn durch Verspottung dessen, was seiner Religion heilig ist. Er warnt sie, die Ernüchterung bei Paul ist bei der Erkenntnis der frivolen Gesinnung seines vergötterten Symbols ohnehin schon eingetreten. Die Lage ist kritisch. Da entdeckt das seelenlose Weib auch noch die Haarreliquie, ergreift sie, schmäht und spottet, lacht in roher Ausgelassenheit, wo Paul fromm verehrt. Nun packt den Mann eine fürchterliche Wut und er erdrosselt die Elende.

Dieser Rodenbachsche Roman „Das tote Brügge" ist für Milieu, Stimmung, Form, Kompositionselemente der symbolistischen Kunst hochcharakteristisch. Allein, die „Entsprechungen", wie sie Rodenbach versteht und bringt, sind grob. Es bleibt nichts zu raten und zu ahnen. Es wird alles fast aus dem Indirekten ins Direkte übersetzt. Nur etwas Neues kommt zum Geist des Mystischen, Katholischen, Symbolischen, der Geist der flandrischen Heimat. Er ist eine besonders geeignete Kraft zur Belebung der anderen Elemente, wie sich wohl aus den Werken der beiden großen symbolistischen Belgier erkennen läßt, Verhaeren und Maeterlinck.

Emile Verhaeren (1855—1916)

Am 22. Mai 1855 ist der Dichter Emile Verhaeren zu St. Amand bei Antwerpen geboren. „Die grüne Unermeßlichkeit der Gefilde und der Ebenen", die flämische Landschaft längs der Schelde ist sein erster bleibender und tiefer Jugendeindruck. Seine erste Gedichtsammlung „Die Fläminnen" (Les flamandes) ist ja nichts anderes als die Objektivierung dieses Eindruckes. Ein engerer Landsmann von Maurice Maeterlinck und Max Elskamp, ist er wie diese Vollblutflame. Seine erste Schulerziehung erhält er im Gymnasium St. Barbe zu Gent. Dort schließt er enge Kameradschaft mit dem späteren Autor des „toten Brügge", Georges Rodenbach.

Die Schule wird im Jahre 1877 verlassen und der junge Verhaeren bezieht die Universität Löwen. Er ist voll romantischer und revolutionärer Ideen und gründet mit einigen Gesinnungsgenossen eine Zeitschrift: Die Woche (La Semaine). Allein das katholische Löwen mit seiner konservativen Universität ist der denkbar ungeeignetste Boden für solche Experimente, und das Blatt wird von den akademischen Behörden verboten. Verhaeren studiert Jurisprudenz, aber nur zwei Jahre (1881—1883) hält er es bei dem trockenen Fache aus. Dann stürzt er sich

mit Wucht auf die Literatur und wird eine Hauptstütze der beiden Zeitschriften, die dem Symbolismus in Belgien den Weg bereiteten, des ‚Jungen Belgien' (La Jeune Belgique) und der ‚Modernen Kunst' (L'art Moderne). Er ist es vor allem, der in der letztgenannten Zeitschrift mit Erfolg eine Lanze für den französischen und belgischen Impressionismus in der Malerei bricht und auch zur Anerkennung eines Manet und eines Renoir beiträgt.

Der Symbolismus mit seiner mystischen Seite reizt Verhaeren immer stärker und er will, wie Durtal-Huysmans ein Stück mystischen Klosterlebens greifbar kennen lernen. So begibt er sich 1886 nach Forges im Hennegau und studiert dort intensiv die Niederlassung der Trappisten. Das Resultat dieses Aufenthaltes: der Band Les Moines. Krankheit sucht den Dichter bald heim und läßt ihn fünf Jahre hindurch düstere, pessimistische und schmerzzerfressene Werke schaffen: die Abende, die Niederlagen, die schwarzen Fackeln. Schon die Titel dieser Werke verraten die für die Symbolisten charakteristische Weltschmerz- und Spleenstimmung. Erst mit den „Begegnungen auf meinen Wegen" (1891) tritt wieder ein Stimmungsumschwung ein.

In den Jahren, in denen Verhaeren seine pessimistischen Poesien schreibt, ringt er

zu seinem äußeren körperlichen Leiden, seelisch mit seinem Glauben. Und ein Eigentümliches spielt sich in ihm ab. Sich beengt fühlend von dem Dogma und mit einer falschen Einstellung dem Religiösen gegenüber verfällt er in einen skeptischen Pessimismus, der sich in einer richtigen Baudelaire-Stimmung äußert:

Je suis celui des pourritures grandioses,
Qui s'en revient du pays mou des morts.

Und er verliert seinen Glauben. Allein er rettet sich den Begriff und die Stimmung der christlichen Caritas in seine Ungläubigkeit hinüber und stellt nun strahlend in den Vordergrund, was er in seiner Dogmenangst übersehen und vergessen hatte, die Liebe. Aus ihr leitet er sich eine Religion der Humanität ab, die ihn in die Domäne des Sozialen drängt nach dem Vorbild des Engländers William Morris. Er will dem Volke, der Menschheit, die Schönheiten des Lebens und der Kunst erschließen. Mit Feuereifer macht er sich an die Organisation der Kunstsektion des Brüsseler Volkshauses und nimmt innige Fühlung mit dem Sozialistenführer Vandervelde (1893).

[Den literarischen Tribut entrichtet Verhaeren an den Sozialismus und Pazifismus in seinem Bühnenstück Dämmerung (Les Aubes 1898). Hier wird der Belagerung einer

Stadt (Oppidomagne) dadurch ein Ende gemacht, daß sich die gleich interessierten unteren Klassen der Belagerer und Belagerten verbrüdern.]

Das Lebensgefühl Verhaerens erhält fast gleichzeitig mit seinem Beginn sozialer Betätigung eine weitere Steigerung durch seine Liebe zu einer begabten Lütticher Malerin, Marta Massin, die er 1892 als Gattin heimführt zu einer ganz besonders glücklichen Ehe. Die schöne Harmonie dieser Ehe hat der Dichter in vielen Liedern gesungen:

Laissons nos âmes embrasées
Revêtir d'or chaque flamme de nos pensées.

1895 siedelt der Dichter nach Paris über. Seine bisherigen Werke sind in der Hauptsache in Belgien erschienen und daher dem französischen Publikum unbekannt. Da treten ein paar bekannte Symbolisten für ihren Geistes- und Kunstgenossen ein, vor allem Stuart Merrill, Henri de Régnier und Viélé-Griffin. 1896 ist der Dichter bereits berühmt. In diesem Jahre findet ihm zu Ehren das Bankett in Brüssel statt, bei dem der Verleger Deman eine kleine Verhaeren-Anthologie an die Gäste verteilt. 1898 veröffentlicht er die „Morgenschatten" (Les Aubes), 1899 die „Lebensgesichte" (Visages de la Vie).

Schaffensfreude mit geläuterten Resultaten bringt das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Da entstehen die dramatischen Versuche „Das Kloster“ (1900), Philipp II. (1901), Helenas Heimkehr (1912), ferner die Rembrandt- (1905) und die Rubensbiographie (1910). Dazu treten die neuen lyrischen Sammlungen: Die kleinen Legenden (Petites Légendes 1900), die „Forces tumultueuses“ (1902), die „Nachmittagsstunden“ (Les heures d'après-midi 1905), die ‚Multiple Splendeur‘ (1906), die ‚Rythmes souverains‘ (1910) und ‚Les Blés mouvants‘ (1912).

Äußerlich sind diese Jahre ausgefüllt mit Reisen, besonders nach Deutschland, wo sich der Dichter viele Freunde wirbt, die seinen französischen Vorträgen oder Rezitationen lauschen. Verhaerens Beziehungen zu Deutschland werden immer enger und enger. Man kostet seine Poesie und Philosophie, widmet ihm Übersetzungen, Ausgaben, Essays, Monographien. Der Dichter macht umgekehrt aus seiner Liebe zu Deutschland kein Hehl.

Der Krieg 1914 macht dieser Eintracht ein Ende. Verhaeren erlebt den deutschen Einmarsch in Belgien. Er wird Zeuge der Unannehmlichkeiten, die der Krieg für sein Land mit sich bringt und wird von jener eigenartigen Haßpsychose ergriffen, die in allen Lagern die besten Köpfe verwirrt hat.

Nun verbrennt er, was er angebetet hat. Deutschland wird grimmig von ihm gehaßt. Ein grandioser Haß, der fast mit dem Wesen des Dichters unvereinbar erscheint, ist es, der ihm die Artikel in die Feder diktiert, die in den Sammelbänden „Das blutende Belgien", „Unter der Asche", „Gemordete belgische Städte" vereinigt sind. An Kriegspoesien verfaßt Verhaeren Haßgesänge und Schmerzensschreie im Stile Claudels, denen er die Titel gibt „Die roten Flügel des Krieges" (Les Ailes rouges de la guerre) und „Die hohen Flammen" (Les flammes hautes). Schließlich unternimmt er wieder Vortragsreisen. Das Jahr 1916 hat ihn in Frankreich gesehen und es sind für die Zukunft Vortragsreisen nach Skandinavien geplant. Da — eines Tages — hat er in Rouen gesprochen. Er begibt sich auf den Bahnhof, wo ein großes Gedränge herrscht, will in einen in Bewegung befindlichen Wagen steigen, rutscht und fällt. Der Eisenbahnwagen fährt ihm über die Oberschenkel; der Dichter verliert sofort das Bewußtsein und stirbt nach kurzer Zeit.

Ehrenvolles Trauergeleit wird ihm zuteil. Bei der zivilen Beerdigung hält ein belgischer offiziell katholischer Minister die Rede. Die belgische Nation schien die Empfindung des Verlustes eines ihrer Größten zu haben.

Der Ausgangspunkt für das poetische Schaffen Verhaerens ist seine Heimat. Das fruchtbare, blühende, naturhafte Flandern ist es, das in seinem ersten Gedichtband „Die Fläminnen“ zum Leben ersteht. Wie ein Rubens, ein Jordaens, ein Teniers zugleich läßt er da die Weiden und die Ställe, die Mägde und die Knechte, die Kirmessen und die Schenken, die Trinker und die Zecher, die Schelde und die Schiffe, die Wiesen und die Kühe zu Poesie werden, von warmem Leben durchpulst, mit scharfem Pinselstrich zu klaren Konturen erweckt. Lebendig, sinnlich, lebendurchflutet und lebentrunken ist da alles, so wie es in der Kuhhirtin (La Vachère) zum Ausdruck kommt, die in der strahlenden Mittagssonne ihr Vieh weidet:

Ses mains sont de rougeur crue et sèche; la sève
Qui roule à flots de feu dans ses membres hâlés
Bat sa gorge, la gonfle, et, lente, la soulève,
Comme les vents lèvent les blés.

Roh und rauh ist die Hand, durch die braunen Glieder jagt in feurigen Wellen das rote Blut, schlägt gegen die Brust und schwellt und hebt und senkt sie wieder, wie der Wind mit dem Korne tut.

(Erna Rehwoldt.)

Aber bald erinnert sich Verhaeren, daß es neben dem sinnlichen Flandern der Kermessen, des Tanzes und der Schlemmerei,

des Naturjubels und der Wollust noch ein zweites Flandern gibt, das Flandern der Klöster und der Glocken, der Prozessionen und der Beghinen, der Mystik und der Ekstase und er widmet diesem Flandern auch einen Gedichtband „Die Mönche“ (Les Moines). Da läßt er alle monastischen Typen Altflanderns an uns vorüberziehen, den kindlich-frommen Mönch und den kontemplativen, den fanatischen und den politischen, den büßenden und den mystisch-verzückten, den aristokratischen und den schlichten, den demütigen und den streitbaren. So schafft er im Flandern der Klöster, dem mystischen Flandern, ein Pendant zum Flandern der Kermessen, dem sinnlichen Flandern.

Und nun schaut Verhaeren das blühende und strahlende Flandern zum zweiten Male an, aber durch den Schleier der Mystik und sozusagen von der Klosterzelle aus und es erscheint ihm nicht mehr rosig, sondern grau, trübe. Dieses Scheinleben ist kein wahres Leben, nicht das, nach dem der arme Mensch sucht. Aus dieser Stimmung heraus wird Verhaeren, der um diese Zeit (1887) leidend war, zum Symbolisten und es entstehen die drei krankhaft mystischen, pessimistisch visionären Zyklen: Die Abende (Les Soirs), die Zusammenbrüche (Les débâcles), die schwarzen Fackeln (Les flambeaux noirs). Jetzt sieht Verlaine nur dü-

stere Landschaften, er beobachtet an stürmischen Abenden, wie sich die Meereswogen grau und wild und blind und boshaft an der Küste brechen und dieses unheimliche Naturschauspiel ist ihm Sinnbild für die Stürme seines Herzens:

Et mon cœur se reflète en ce soir de torture,
Quand la vague se ronge et se déchire aux rocs
Et s'acharne contre elle, et que son armature
D'or et d'argent éclate et s'émiette, par chocs.

Die einst fröhlich besungenen Eindrücke werden nunmehr nur düster wirkende Anreger dumpfer Visionen synästhetischer Natur. Hört der Dichter die Glocke läuten, so sieht er dumpfe Reihen von Betschwestern vor sich, die stumpf Gebete murmeln, sieht er das Abendrot am Himmel, so hört er den Schritt der Mörder, die nach rotem Blut verlangen und sieht durchbohrte weiße Kehlen, an denen das Blut herabrieselt. Und die „Correspondances" jagen ihn in Fieberträume von Blut und Tod, daß er mit einer Anspielung auf das Leiden des Heilandes, nach einer Dornenkrone verlangt, nein, nicht nach einer, sondern nach vielen, einer für jeden Gedanken; rot muß sie aber sein und die Dornen sollen sich ihm durch die Stirne hindurch bis ins Gehirn bohren. In seinem

Milieu kommt sich jetzt der Dichter vor wie die Kranken, von denen er gesungen hat:

Die Kranken, die des Schicksals Ketten drücken,
Sind blaß und schmerzensvoll. Sie sehn die Lichter an,
Die sterben in der Stadt, und Häuserreihen rücken
Wie Leichentücher groß und dicht an sie heran.
(Erna Rehwoldt.)

Baudelairesk wirkt Verhaeren, wenn er sich in einen Verwesungsorganismus hineinhetzt, in dem ihm seine Finger zu den Würmern werden, die einst seinen Leichnam verzehren:

Opalne Finger, greift an meine Stirn,
Die zu Würmern wird und die einst Würmer verheeren,
Wenn sie nachts auf dem Kirchhof mein blasses Hirn,
Und meinen kränkelnden Weltschmerz verzehren . . .
Dann seid ihr selber Würmer, meine Finger,
Nach den Gesängen, nach den Grabesreden,
Dann liegt ihr grün und reglos, meine Finger,
Unter dem Leichentuch auf meinem Leib wie Fäden.
(E. Rehwoldt.)

Ohne Jenseitsglauben sieht Verhaeren in diesem sicheren Gefühl, unablässig der Auflösung und dem Verfall entgegenzugehen, keine Rettung, keinen Ausweg mehr und ganz verzweifelt brüllt er auf:

Je suis l'immensément perdu.

Aber dieser Aufschrei ist auch Selbstbesinnung und Verhaeren ringt sich zu einem Sinn des Lebens durch. Er vermeint ihn zu finden in einer Deutung des Lebens als soziale Aufgabe und seiner Wertung nach der zu erstrebenden Lebensfreude.

Drei Gedichtzyklen verkörpern dieses neue Ringen, Durchringen und Siegen, das die triumphierende Endstation des Weges bildet, der mit tastender Naturfreude begann und über gequälte Mystik führte. Es sind „Die visionären Gefilde" (Les Campagnes hallucinées), die „Villes tentaculaires" und „Die erregenden Mächte" (Les forces tumultueuses). Jetzt stellen sich dem Dichter seine heimischen Gefilde wesentlich geheimnisvoller dar, als zur Zeit der „Flamandes", aber dieses Geheimnisvolle fordert nur mehr zum Staunen, nicht mehr zum Zittern auf:

C'est la plaine, la plaine,
Immensément, à perdre haleine.

So sind die visionären Gefilde hingegossen in ihrer Unermeßlichkeit und mahnen an ihre mystischen Beziehungen zur Mensch-

heit, und ebenso ist es mit der Stadt, dem strahlenden gigantischen modernen Gebilde:

Victorieuse, elle absorbe la terre;
Vaincue, elle est l'affre de l'univers.

Die Stadt mit ihrem vielfachen und wechselvollen Getriebe, sie erscheint dem Dichter als das alle geistigen und körperlichen Kräfte in Anspruch nehmende Wesen. Sie wird ihm in dieser Auffassung geradezu zum Paradies des modernen Menschen. Und das Hasten und Rennen, die rastlose Tätigkeit, die ‚Business', das Fabrikgehetze, der Straßentrubel, mögen sie noch so sehr die Ruhe des Herzens und der Nerven gefährden, sie bedeuten dem Typus des Homo activus eine Erfüllung:

J'aime mes yeux fiévreux, ma cervelle, mes nerfs,
Le sang dont vit mon cœur, le cœur dont vit mon torse;
J'aime l'homme et le monde, et j'adore la force
Que donne et prend ma force à l'homme et l'univers.

Und von dieser Befriedigung in der Tätigkeit, durch die Tätigkeit, im Dienste der Menschheit, für die Menschheit, kommt dem Dichter die große Liebe, mit der er einerseits universal die Welt umfaßt, und mit

der er sich andrerseits in sein Heim, in seine Familie zurückzieht und seiner Gattin (à celle qui vit à mes côtés) der ganzen widerlichen modernen Erotik zum Trotz, zarte Weisen weiht:

Et l'on se dit les simples choses:
Le fruit qu'on a cueilli dans le jardin,
La fleur qui s'est ouverte,
D'entre les mousses vertes.

Nach dreizehnjähriger Ehe, als im Jahre 1905 die „Nachmittagsstunden" (Les heures d'après-midi) erscheinen, ist die Liebe noch so schön und groß wie am ersten Tag. Da hält der Dichter Rückschau und vergleicht seine Liebe den Rosen, deren es verschiedene gibt, Juni- und Julirosen, frisch entsprossene, drängende, keimende und dunkle ganz erblühte, tiefe, reife. Und er gibt fast der zeiterprobten, alten Liebe den Vorzug; denn sie hat das Plus des Bewußtseins, daß man sich lange innig geliebt hat (Le souvenir de s'être aimés):

Et c'est la joie intense et c'est l'amour profond
Que nous goûtons à nous sentir si bien ensemble,
Sans qu'un seul mot trop fort sur nos lèvres ne tremble,
Ni même qu'un baiser n'aille brûler ton front.

Und er dankt der Lebensgefährtin für ihre Güte und Treue:

Et toujours tu fus bonne et de geste ingénu,
Sachant qu'elle était tienne, à tout jamais,
mon âme.

Aus solcher Rückschau ergibt sich das Gefühl des Altwerdens und ein resignierter, gedämpfter Zug kommt in Verhaerens Lyrik und verankert ihn noch mehr im Symbolischen. In einem zarten Gedicht ruft er die Schneeflocken an, sie mögen sein Haus einhüllen wie die abgestorbenen Gefilde und ihren Herzen neue schützende Wärme bringen:

O neige lumineuse au travers de notre âme,
Neige, qui réchauffes encor nos derniers
rêves
Comme du blé qui lève!

Und rührend ist es, wie der altgewordene Diesseitsgläubige eine danteske Liebe bis über das Grab hinaus ersehnt, der es nicht an Wille und Stärke fehlt:

Et qu'après je m'en aille au loin avec mon
cœur,
Qui te conservera une flamme si forte
Que même à travers la terre compacte et
morte
Les autres morts en sentiront l'ardeur.

Wenn man sich da fragt, wie Verhaeren sich vor einem krankhaften Symbolismus bewahrt, da muß man wohl sagen, durch das gesunde Aufgehen in einer geradezu deutschen Gemütlichkeit und Innerlichkeit, wie sie sich kaum ein zweites Mal in der französischen Literatur wiederfindet. Und doch welche tiefe und echte Liebessymbolik, wenn der Dichter seiner Lebensgefährtin gleichsam als Motto zuruft: Ich schau dich an und — jeden Tag entdeck' ich dich aufs neue.

Symbolismus in bester und abgeklärtester Form, ‚lyrisme transfigurateur', wie ihn Robert de Souza genannt hat, bietet die anscheinend realistische Sammlung ‚Les Villages illusoires'. Da hobelt der Schreiner, schmiedet der Schmied, schustert der Schuster, allein genau besehen hobelt der Schreiner am Holze der Wahrheit, schmiedet der Schmied die bessere Gesellschaft der Zukunft, schustert der Schuster die einander widersprechenden Philosopheme zu einer haltbaren Weltanschauung zurecht.

Eine geheimnisvolle Vermählung mit der Natur erfolgt in den „Morgenschatten" und „Lebensgesichten" und historisch getönt erscheint das Symbolische in den „Forces tumultueuses", wo sich die Liebe epochal ein Sinnbild schafft, sei es in der antiken Venus, sei es in der christlichen Maria Magdalena.

Ein geistreicher Franzose nannte die Sammlung ‚Une légende de Siècle en raccourci'. In der Hauptsache sind die „Forces tumultueuses" wie auch die „Multiple Splendeur" ein Hymnus auf die Energie, aus der der ehemalige Pessimist die Lebensfreude herleitet. Das bisher Geleistete staunend betrachten und am Fortschritt der Menschheit arbeiten! das ist in diesen Werken die optimistische Philosophie Verhaerens:

Il faut admirer tout pour s'exalter soi-même
Et se dresser plus haut que ceux qui ont vécu.

In den ‚Rythmes Souverains' schwingt sich dann der Dichter zum Bewundern aller Dinge auf und er schafft eine neue Symbolkunst sub specie admirationis, wenn man so sagen darf. Eva im Paradies wird ihm zum Sinnbild der Kühnheit, weil er die erste Sünde nicht als Schwäche, sondern als Wagnis deutet. Herkules verkörpert den Übermenschen, der nicht nur große, sondern unmögliche Taten vollbringt. Perseus bezwingt den Pegasus, ein Symbol des Sieges des Geistes über das Animalische. Der hl. Johannes, der Jünger der Liebe, findet in der großen Liebe alle Energien zur grandiosen Wirksamkeit. Er tröstet Petrus wegen seiner Sünde der Verleugnung des Herrn, er sucht

den Mörder Barrabas zu bekehren und er bestattet den Leichnam des Judas. In ähnlicher Weise macht der Dichter Luther zum Sinnbild der Wahrheit, Michel-Angelo zu dem der Schönheit.

Der Natursymbolismus Verhaerens wird zum Pantheismus in den „Flammes hautes", der durch den Kriegsausbruch gestörten Gedichtsammlung. „Seitdem ich mich," heißt es da, „nur noch als wunderbares Stück der Welt betrachte, der riesigen Metamorphosen Beute, werden mir Wald und Berg, Wind, Sonne, Luft und Himmel zu größern Brüdern. Nun lieb ich selber mich im Abglanz aller Dinge." Mit dieser neuen Gesinnung singt er wieder das Lied vom modernen pulsierenden Leben.

Die letzten Gedichte Verhaerens sind weniger symbolistisch als seine früheren, nicht nur in den großen Zügen der Konzeption, sondern auch in einzelnen stilistischen Details. Aber wie seine Weltanschauung trotz aller Nur-Diesseitigkeit nie materialistisch verflacht — es ist ähnlich wie bei dem Amerikaner Walt Whitman —, so verläßt auch seine Kunst nie ganz die alten Pfade mystischer Erhebung. Was der Dichter dem Gotte seiner Kindheit zuruft, das könnte er auch seinem dichterischen Jugendstil zurufen:

Je t'ai souvent servi d'un cœur timide et doux,
Criant vers ton silence et ma joie et ma crainte,
Et dans ma chair, longtemps a perduré l'empreinte
Du rebord de la chaise où l'on prie à genoux.

So kann man für Verhaeren bis zuletzt eine symbolistisch getönte Weltanschauung vindizieren, wenn man sich seinem Biographen Mockel anschließt, der bemerkt: „Im Gegensatz zu Nietzsche, doch wie er ein Prophet der Energie, hat sich Verhaeren eine religiöse Seele bewahrt. Er denkt zwar als Atheist, allein sein Gefühl hat das Bedürfnis, sich einem Glauben zu erschließen. Sein Herz ist das eines Gläubigen ohne Gott."

Dieser Gläubige ohne Gott, der sich eine Art Glaubensstil in seiner Dichtung bewahrt hat, dessen symbolistische Orientierung dezent und zart ist, findet nun ein eigenartiges Pendant in seinem Landsmann Maurice Maeterlinck. Maeterlinck ist sozusagen der Skeptiker des Symbolismus. Das heißt vom eigentlichen Glauben, vom Katholizismus eines Baudelaire, Verlaine oder Huysmans ist er ebenso weit entfernt wie von dem Pantheismus eines Verhaeren. Er läßt beide Möglichkeiten offen, ihm ist es nur zu tun

um das Geheimnis, um die mystische Beziehung des Innen- und des Außenlebens. Er macht den Eindruck eines Theosophen, eines Spiritisten, vulgärer eines Geheimniskrämers. Aber all diese Beziehungen wären schon deshalb ungerecht, weil sie ihn zu oberflächlich erscheinen ließen. Und doch ist vielleicht keiner der Symbolisten historisch besser unterrichtet über alte, mittelalterliche und neuzeitliche Mystik wie idealistische Philosophie denn er. So findet er das die verschiedenen nach dem Lebensgeheimnis suchenden Schulen Verbindende heraus, und baut darauf einen Symbolismus auf, der packt und durchwühlt, bis hart an die Sensation herangeht und dennoch eine vornehme Innerlichkeit wahrt. Er wird so zum gröbsten, wenn auch zum originellsten der Symbolisten, vielleicht überhaupt zum bedeutendsten.

Maurice Maeterlinck (geb. 1862)

Am 29. August 1862 erblickt Maurice Maeterlinck in Gent das Licht der Welt. Seine Schulbildung genießt er am Collège Sainte-Barbe. Dann studiert er Jura an der Universität seiner Heimatstadt. Mit 24 Jahren macht er sein juristisches Examen, begibt sich aber dann (1886) nach Paris. Da kommt er gerade recht zu der im Entstehen

begriffenen symbolistischen Bewegung und er nimmt engere Fühlung mit Villiers de L'Isle-Adam, Catulle Mendès usw. Seine ersten Publikationen erfolgen in der eben gegründeten Zeitschrift ‚Die Plejade' (La Pléiade). Es handelt sich dabei neben Prosa hauptsächlich um Proben der ‚Serres chaudes', die 1889 als Maeterlincks erster Gedichtband herauskommen.

Lange bleibt indessen Maeterlinck nicht in Paris. Es zieht ihn nach seiner flandrischen Heimat zurück und dort lebt er nun abwechselnd in Gent und auf seinem Landgut Oostacker. In der Landeinsamkeit „bei seinen Rosenstöcken und seinen Bienen" (Paul Léautaud), hat er Gelegenheit, die alte Mystik zu studieren und an ihr seine poetischen Konzeptionen und seinen dichterischen Stil zu bilden. Als erste Frucht dieser Einarbeitung und Einfühlung erscheint noch im gleichen Jahre, wie die Serres Chaudes (1889), das erste Drama, „Die Prinzessin Maleine" (La Princesse Maleine). Diese Veröffentlichung begründet den Ruhm Maeterlincks. Hier ist zum erstenmal nicht an lyrischen, äußerlich verkünstelten Versen, sondern an einem Bühnenstück gezeigt, was symbolistische Kunst innerhalb eines vom Naturalismus beherrschten Theaters zu sagen hat. Die Kritik erinnert an Shakespeare. Octave Mirbeau schreibt im

Figaro: „Er hat ein Meisterwerk geschaffen, ein wunderbares, reines und ewiges Meisterwerk, ein Meisterwerk, das genügt, um einen Namen unsterblich zu machen.“ Ein anderer Kritiker sucht der ganz verblüffend neuen Art Maeterlincks gerecht zu werden, die den anderen Spielarten des Symbolismus weit überlegen ist, wenn er bemerkt, der Dichter drücke sich in sehr klaren und sehr einfachen Sätzen aus, allein die Sätze hätten zweifachen und dreifachen Sinn, die sich immer weiter voneinander entfernten und deren Zusammenhang doch gewahrt bleibe. Der so erzielte Mystizismus kleide sich in eine Kunstform von bemerkenswerter Reinheit. Bevor wir diese zweifelsohne richtige Ansicht an einigen typischen Beispielen aus dem Gesamtwerk Maeterlincks näher beleuchten, wollen wir noch einige Lebens- und Publikationsdaten vorausschicken.

Auf die Prinzessin Maleine läßt Maeterlinck 1890 die kleinen, aber inhaltsreichen Dramen „Die Blinden“ (Les Aveugles) und den Eindringling (L'Intruse) folgen. 1891 legt der Dichter sozusagen seine wissenschaftlichen Früchte der Beschäftigung mit der Mystik vor in einer Übersetzung Ruysbroecks. Dann erscheinen weitere kleine Dramen in rascher Folge, 1891 Die sieben Prinzessinnen (Les sept Princesses), 1892 Pelleas und Melisande, 1894 sogenannte

Marionettendramen; dazu gehören L'Intérieur und Der Tod des Tintagiles, von denen später noch die Rede sein soll.

Seinen eigenen verwandte Bestrebungen fand Maeterlinck bei einigen der deutschen Romantiker vor. Während die Liebe der meisten Symbolisten E. T. A. Hoffmann gilt, ist die seine insbesondere Novalis, dem zarten Sucher der blauen Blume, zugewandt. 1895 gibt er denn eine Übersetzung von dessen Fragmenten heraus. Zu einer wissenschaftlichen Formulierung seiner mystischen Ideen dient dem Dichter der im Jahre 1896 in Prosa veröffentlichte ‚Trésor des Humbles'. Das gleiche Jahr bringt das Drama Aglavaine und Selysette. Aber es ist ganz eigentümlich: der erfolgreiche Dramatiker sieht sich immer mehr zu Abhandlungen gedrängt, die aus der schönen Literatur herausfallen, in denen aber der Denker besser als der Dichter zu Worte kommen kann: 1898 La Sagesse et la Destinée (Weisheit und Schicksal), 1901 La Vie des Abeilles (Das Leben der Bienen), ein sehr berühmt gewordenes Werk usw. Was Maeterlinck noch an Dramen folgen läßt, entfernt sich vom Symbolismus, wie Monna Vanna, ein sehr realistisches Stück, oder ‚Der blaue Vogel' (L'Oiseau bleu), der das Symbolische stark ins Allegorische umbiegt.

Dabei verläuft das Leben Maeterlincks so

still, so unbemerkt, daß es in der Tat scheint, daß für ihn selbst, wie für die dramatischen Gestalten seiner Blütezeit nur das Innenleben Bedeutung hat, das sich dem äußeren Horcher und Gaffer entzieht. Doch einmal hört man wieder von ihm. Der Ausbruch des Weltkrieges rüttelt ihn aus seiner Beschaulichkeit auf und treibt ihn — ein Hohn auf seine angeblich mystische Weltauffassung — in eine hetzerische geistige Front gegen Deutschland. Wie Verhaeren, wie Claudel, fühlt auch er das Bedürfnis, der öffentlichen Meinung seinen Tribut zu entrichten, und auf französischem Boden schreibt der französisch fühlende und schreibende Flame, Ritter der französischen Ehrenlegion, das Hetzstück „Der Bürgermeister von Stilmonde". Wie Verhaeren und Claudel hat er damit Zweifel an der Echtheit der Lebensauffassung erregt, wie sie in den Werken seiner längst verflossenen Glanzperiode zu Tage treten. Aber betrachten wir diese Werke, um den Maeterlinckschen Symbolismus in seiner Eigenart zu erfassen.

Die erste Gedichtsammlung, die Maeterlinck im Jahre 1889 erscheinen ließ, ist das „Treibhaus" (Serres chaudes). Unklare, verschwommene und doch tief empfundene Mystik spricht daraus. Die Seele schaut wie aus einem Treibhaus in die Welt und sieht alles in starrer, geheimnisvoll beleuchteter Vision:

O Starre, wie das Treibhaus blau,
Die tiefen, grünen Scheiben fest verschlossen,
Das Glas von Mondlicht übergossen,
Und nur der Blick durchdringt den Bau,

Sieht draußen Wälder riesenhaft
In nächtlichem Vergessen in den Raum
Aufragen, unbeweglich wie ein Traum,
Der auf den Rosen liegt der Leidenschaft.
(Ammer-Oppeln-Bronikowski).

Pointierte, antithetische Andeutungen bringen in diese Gedichte etwas Schauriges, denen man allerdings das Gesuchte anmerkt:

Sieh hier eine kranke Braut,
Dort einen Verrat am Sonntag
Und kleine Kinder im Kerker.

Bisweilen grenzt dieses kühne Aufsetzen von Lichtern an regelrechten Dadaismus, wie man heute sagen würde:

Ich seh' auf einer grünen Insel Schafe weiden
Und schöne Blumen blühen auf einem Gletscher!
Lilien in einer Marmorhalle!
Ein Fest, das man im Urwald feiert.

Wie aber, wenn das die Delirien eines Kranken, Siechen, Sterbenden im „Krankenhaus" sind? Bekommt dann nicht plötzlich alles ein anderes Gesicht? Maeterlinck kann

auch klarer sein, ohne auf den mystischen und mysteriösen Hauch seiner Lyrik zu verzichten, so daß er geradezu an Gottfried Keller gemahnt:

Tief im düstern Schilf, dem regungslosen,
Seh ich tiefe Spiegelbilder weinen:
Schlanke Palmen, Lilien und Rosen,
Die sich in dem Wasserschoß vereinen.

Schließlich erkennt der Dichter die Sehnsucht seiner Seele in heißer, schwüler, düsterer Treibhausluft nach Erlösung:

Herr, mein Antlitz lechzt nach deinen Händen,
Die gleich eisigen Engeln Kühlung spenden;
Und nach ihnen lechzen wie nach Wasserbächen
Meiner Blicke dürre Haiden,
Wo so viele müde Lämmer weiden!

Maeterlincks Bedeutung für den Symbolismus liegt vor allem darin, daß er ihn auf die Bühne gebracht hat. Er ist nebenbei der dramatische Vorläufer Claudels, wenn er bei seinen Symbolen auch auf den historischen Anknüpfungspunkt, den mittelalterlichen Katholizismus, verzichtet. Maeterlincks Dramatik entspringt einer feinen psychologischen Einfühlung in die Seelen seiner Gestalten, wie aus einem so handfesten Drama, wie der Monna Vanna erhellt. Aus drei verschiedenen Quellen hat Maeterlinck

seine geheimnisvolle Kunst der seelischen Erfassung und Durchwühlung geschöpft, aus Ruysbroeck, Novalis und Emerson. Aber er begnügt sich nicht mit den drei Meistern, auch bei Plato und Plotin, bei Jakob Böhme und Swedenborg, in der Apokalypse und in der Kabbala sieht er sich um, und das Resultat seiner vielseitig gerichteten mystischen Studien wird der ‚Trésor des Humbles' sowie ‚Sagesse et Destinée': „Die Weisheit ist das Licht der Liebe und die Liebe ist die Nahrung des Lichtes. Je tiefer die Liebe ist, desto weiser wird die Liebe und je höher sich die Weisheit erhebt, desto mehr nähert sie sich der Liebe. Liebt und ihr werdet weise werden," oder „Die Durchschnittsmenschen sind Städte mit hundert offenen Toren . . . Allein der Weise ist eine geschlossene Stadt, die nur ein Tor des Lichtes hat; und das Schicksal kann sie erst öffnen, wenn es ihm gelingt, die Liebe zu zwingen, an dieses Tor zu klopfen". Weisheit und Liebe sind Verinnerlichung. Und das Problem der Verinnerlichung ist der Ausgangspunkt für Maeterlincks mystisch-symbolistische Dramatik.

In dem „Schatz der Demütigen" schreibt er einmal die bezeichnende Stelle: „Es ist mir passiert folgendes zu glauben: Ein Greis sitzt in seinem Lehnstuhl, er wacht einfach

unter der Lampe, er vernimmt ohne es zu wissen, all die ewigen Gesetze, die in seinem Hause ringsum herrschen, er deutet ohne es zu verstehen, was es mit diesem Schweigen der Türen und Fenster und um die schwache Stimme des Lichtes für eine Bewandtnis hat, er neigt ein wenig sein Haupt, ohne zu ahnen, daß alle Mächte dieser Welt im Spiele sind und in dem Zimmer wachen, wie aufmerksame Mägde, er weiß nicht, daß die Sonne selbst über dem Abgrund das Tischchen hält, auf das er den Ellenbogen stützt, und daß es keinen Stern am Himmel und keine Kraft der Seele gibt, die gleichgültig einem sich senkenden Augenlid oder einem aufsteigenden Gedanken gegenüberständen . . . da also ist mir der Glaube gekommen, daß dieser unbewegliche Greis in der Tat ein tiefes, menschliches, allgemeines Leben lebte."

Das ist schon der Greis, der blinde Großvater des Stückes, „Der Eindringling" (L'Intruse). In dumpfer Stube um die schwachbrennende Lampe versammelt sind die männlichen Mitglieder einer eigenartigen Familie: der Großvater, der Vater, der Onkel. Im Nebenzimmer liegt die todkranke Wöchnerin. Man harrt der Mitternacht entgegen und unterhält sich schlecht und recht. Sonst geschieht nichts. Die Lampe flackert, draußen hört man eine Sense dengeln, ei-

siger Windhauch weht durch das Zimmer, die Haustüre ist gegangen. Der Großvater, der blinde, aber innerlich hellsichtige, erschrickt. Die Toren suchen ihn zu beruhigen: der Gärtner wird wohl die Sense dengeln, es hat nichts auf sich. Aber der Alte weiß alles besser, er sieht hinter die Dinge, er kennt und ahnt die Symbole des Todes. Und er hat recht. Um Mitternacht erscheint die Krankenschwester aus dem Nebenzimmer: Die Wöchnerin ist gestorben.

„Aufmerksame Mägde" hieß es in dem obigen Zitat weiter. Diese kehren in gräßlicher Unheimlichkeit wieder in den Dienerinnen der Königin des Dramas „Der Tod des Tintagiles". Diese Dienerinnen haben im Auftrage ihrer Herrin deren Enkel getötet, bis auf einen, den kleinen Tintagiles, der ferne von der Königin erzogen wird. Aber eines Tages trifft auch er am Hofe der Königin ein. Da beginnen ihn die aufmerksamen Mägde — Shakespeare hätte gesagt: „Die Schicksalsschwestern" — zu belauern. Die Schwestern des Tintagiles, Ygraine und Bellangère, beginnen für den Bruder zu fürchten, da sie durch die Erfahrung gewitzigt sind, und versuchen sich dem drohenden Schicksal zu widersetzen. Sie betreuen den Tintagiles wie ihren Augapfel und wehren alle Angriffe von ihm ab. Aber gegen das Schicksal gibt es keine Wachsam-

keit. Eines Nachts schlafen die Schwestern zu Seiten des kleinen kranken Brüderchens ein, wähnend, ihm auch nachts ein Schutz zu sein. Tintagiles hat sich sogar in die Haare der Schwestern verbissen. Allein die wachsamen Dienerinnen kommen und das Opfer entgeht ihnen nicht. Aus den Armen der Schwestern lösen sie den kleinen Tintagiles, ja um niemand zu wecken, schneiden sie die Haare durch (wer denkt da nicht an die Parze mit der Schere?), die dem Tintagiles im Munde bleiben. So schleppen sie den Ärmsten weg nach einem geheimen Kerker. Die Schwestern erwachen, als sie fern des Tintagiles ängstlichen Schrei hören. Ygraine eilt ihm nach, aber vor dem Kerkertor muß sie halt machen. Es ist verschlossen. Von innen heraus aber dringt das Jammern des kleinen Tintagiles, der getötet wird und vergebens um Rettung wimmert. Eigene Hilflosigkeit und menschliches Helfenwollen versagen gegenüber den allgewaltigen Mächten des Schicksals und des Todes.

In ähnlicher Weise ließen sich hier „Die Blinden" (Les Aveugles) anführen, die dem uralten Priester anvertraut am Strande weilen und unruhig werden, daß sie seine Stimme nicht mehr hören. Sie glauben sich von ihm verlassen, bis sie merken, daß er sie wider seinen Willen verlassen hat, —

er ist gestorben. Man mag der Maeterlinckschen Mystik noch so viel Sensation vorwerfen, ein Verdienst bleibt ihm als Dramatiker unstreitig, — hier Berührung mit dem nordischen Symbolismus Ibsens — er hat das Zentralproblem der Liebe verdrängt und das viel wichtigere und geheimnisvollere des Todes an seine Stelle gesetzt.

Dazu ist der Symbolismus Maeterlincks ein sehr feinsinniger. Einmal ist ihm der Tod der Eindringling, der kommt wie der Dieb in der Nacht (L'Intruse), dann das Urgeschick (die Großmutter des Tintagiles), dem alle andern Schicksalsmächte (Die Dienerinnen) unterworfen sind, und schließlich das geheimnisvolle Einschlafen (des Priestergreises in den Aveugles). Recht zum Bewußtseit kommt einem diese Feinsinnigkeit symbolistischer Todesschilderung, wenn man sie mit der Art vergleicht, in der Maeterlincks symbolistischer Dichterkollege Charles van Lerberghe das gleiche Motiv in ‚Les Flaireurs' behandelt. Er zeichnet den Tod in seinen Vorboten (in jenem gröberen allegorischen Symbolismus wie es etwa Rabindranath Tagore in seinem Postamt tut; Hauptmanns Hannele möchte hier als Beispiel nicht recht passen, es hat etwas Aufklärerisches an sich). Bei Lerberghe ist der Tod ‚la Belle Dame', der ein Empfang bereitet werden soll. Der Priester mit dem

Weihwasser ist der Quartiermacher, die Totenglocke, das Festgeläute, das in einen Hausaltar verwandelte Tischchen mit Blumen und Kerzen eine Art Triumphbogen zum Empfang der ‚hohen Dame' und schließlich kommt sie: La Mort. Hier hat Lerberghe eine Scheinsymbolik geliefert, indem er aus der Stimmung der Sterbesakramente eine plumpe Ankündigung des Todes gemacht und diesem lediglich den Namen der Belle Dame gegeben hat.

Maeterlincks Todesbeleuchtung hat noch eine andere Seite. Er zeigt uns auch die dumpfen materiellen Menschen, die die mystischen Schicksalsbeziehungen gar nicht kennen und ahnen, für die es keine „Correspondances" und keine mystischen Bedingtheiten zu geben scheint, weil sie in der Tat geistig „die Blinden" sind, weil sie nicht körperliche und seelische Fühler besitzen, sondern nur körperliche. Sie wissen nicht, wie Crommelynck sagen würde, warum sie zwei Augen haben — l'une pour voir (äußerlich), et l'autre pour regarder (innerlich), warum zwei Ohren — l'une pour entendre (äußerlich), l'autre pour écouter (innerlich). Diese erschütternde Tatsache illustriert Maeterlinck in seiner kleinen Tragödie ‚L'Intérieur'. Behaglich und gemütlich sieht es in diesem Familien-Innern aus, das man durch die Glasfenster des Hauses

beobachten kann. Der Vater sitzt behaglich am Ofen, die Mutter hält ein schlummerndes kleines Kind in den Armen, die größeren Töchter sticken. Von außen tritt ein Greis mit seinem Begleiter in den Garten. Er will dieser sich in Sicherheit wiegenden Familie die Todesnachricht von der einen Schwester bringen, die sich ertränkt hat. Aber die Ahnungslosigkeit der Familie läßt ihn, als er durchs Fenster blickt, zögern und er spricht: „Ich glaube sie von der Höhe einer anderen Welt zu sehen, weil ich eine kleine Wahrheit weiß, die sie noch nicht wissen . . . Ich wußte nicht, daß es etwas so Trauriges im Leben gäbe und daß es denen, die ihm ins Auge sehen, Angst macht . . . Sie lächeln behaglich und betrachten das Kind.“ Und er dringt ein und meldet die Hiobspost und zerschmettert die geistig Schwerhörigen und Kurzsichtigen, die nicht ahnen konnten, durch seinen gellenden und grellen Bericht; das Kind bleibt hierbei stumpf und schlummert ruhig weiter.

Ein stumpfer Mensch ist auch der alternde Goland, der keine mystische Abgestimmtheit der Seelen kennt und glaubt, die feenhafte Prinzessin Melisande, die er eines Tages am Rande einer Quelle findet, heiraten zu dürfen, weil sie ihm gefällt. Arkel, der uralte Großvater, nachträglich vom Enkel um seine Zustimmung ersucht, schreibt ihm:

„Dies (der Altersunterschied) könnte uns sonderbar erscheinen, weil wir stets nur die Kehrseite des Schicksals sehen.“ Und in der Tat, Melisande fühlt sich nicht glücklich an der Seite Golands. Sie ist traurig. Da tritt ihr Golands jüngerer Bruder Pelleas entgegen. Nun merkt die feinfühlige Melisande, daß ihre Seele auf des Pelleas Seele abgestimmt ist. Mit ihm nur kann sie reden, ihn verstehen, er bietet ihr die geistige Gemeinschaft, die Seelenliebe der Reinen, die sie sucht und deren Existenz sie ahnt. Allein der plumpe Goland kennt nur die Liebe als Geschlechtlichkeit und ersticht aus Eifersucht den jüngeren Bruder. Melisande aber stirbt, als sie Golands Sohn das Leben schenkt. Goland verzweifelt. Hier liegt das Hauptproblem, das auch die Marionettendramen beschäftigt: Der Kontrast und die Scheidung der idealistischen und der materialistischen Welt.

Die Symbolwelt Maeterlincks verdichtet sich fast zum christlichen Opfergedanken in ‚Aglavaine und Selysette‘, wo Selysette, die Nebenbuhlerin Aglavaines in der Liebe zu Meleander, sich tötet und obendrein den Anschein eines Unglücksfalles erweckt, um den Liebenden nicht im Wege zu sein, nicht einmal indirekt durch etwaige Gewissensbisse. So leitet aus dem Ringen des Menschen nach Hellsicht, feinem Fühlen und

Todesbereitschaft, Maeterlinck die Steigerung des echten Liebesbegriffes ab, wie er in Selysette zur allgemein-menschlichen und später in Claudels Violäne zur ausgesprochen christlichen Verkörperung gelangt.

Wenn Maeterlinck seinen Zenith längst überschritten hat, so sollte man ihm doch nie vergessen, daß er um die Jahrhundertwende den Symbolismus auf eine respektable Höhe geführt und dabei wesentlich mehr aus Eigenem geschaffen hat, als es heute der an das Mittelalter anknüpfende Claudel tut. Und wenn er seit 20 Jahren auf symbolistische Dramen verzichtet, sollte er nicht damals bescheiden erkannt haben, daß er sich nicht übertreffen könne?

Der Blick hinter die Dinge und die Einsicht in ihr Wesen aber haben auch des Dichters Auge geschärft für naturwissenschaftliche Betrachtungen, wie seine Prosaschriften beweisen.

Im symbolistischen Stil, in der Harmonie zwischen Gedanke und Darstellung, erreicht eigentlich Maeterlinck das Ideal und es erübrigt sich später in Erscheinung getretene Typen zu betrachten, da in diesem Stil niemand über Maeterlinck hinausgekommen ist. Claudel leitet eigentlich die symbolistischen Wasser wieder um in das Bett des Symbolischen im mittelalterlichen Sinn. Er ist ganz und gar kein symbolistischer My-

stiker, sondern symbolischer Dogmatiker. Er hat statt der meist verschwommenen Weltanschauung der hier betrachteten Symbolistentypen festen katholischen Boden unter den Füßen. Und sein Stil entfernt sich vom symbolistischen „Correspondance"-Stil und orientiert sich an der kirchlichen Symbolik und Liturgie. Deshalb kann die mit Baudelaire begonnene Typenreihe mit Maeterlinck ruhig geschlossen werden. Nur kommt es noch darauf an, auf das diese verschiedenen Typen eigentlich Verbindende hinzuweisen.

Ziele des Symbolismus

Ästhetische Ziele

Mit Absicht wurden im vorausgehenden Kapitel Männer mit der verschiedensten Lebensauffassung und den verschiedensten Kunstformen (Lyriker, Romanciers, Dramatiker) nebeneinandergestellt und alle mit der Etikette ‚Symbolist' beklebt. War das nur eine systematisierende Unart oder hatte diese Methode eine innere Berechtigung?

Wenn wir unsere verschiedenen Typen sub specie symbolismi nochmals Revue passieren lassen, so werden uns zunächst allerdings die krassesten Verschiedenheiten entgegentreten.

Baudelaire ist der exaltierte Kranke mit der grandiosen Phantasie. Von Bildern, Klängen, Düften beherrscht, wirft er wie in einem ständigen Haschischrausch des Geistes alles durcheinander und bringt in Augenblicken lichter Betrachtung die Wirrnis des Traumes in ungeahnte Parallelen. Die Verwischung der Grenzen in den Ideensphären der Liebe und des Todes breitet über diese Parallelen obendrein eine schaurige Mystik. Eine eigentliche Symbolkunst ist bei ihm nicht zu finden.

Barbey d'Aurevilly berauscht sich auch an den mystischen Parallelen von Liebe und Tod. Aber er ist mehr Denker als Baudelaire und sucht zu dieser persönlichen Stimmung eine epochale. Und da leitet ihn sein Katholizismus und weist ihn zurück aufs Mittelalter, auf das Satanische, die Teufelsmystik, deren Vorhandensein er auch in der Gegenwart fühlt. Er wird zum Mystik-Gläubigen.

Verlaine kümmert sich um diese Probleme als solche nicht. Aber er selber wird zum Zerrbild des zwischen Gott und Teufel umhergeworfenen Menschen. Er wird der Dichter, der aus der Weinspelunke und dem Bordell in das düstere Halbdunkel der Kathedrale eilt, um als reuiger Sünder vor der Statue der reinsten Jungfrau Besserung zu schwören, und alsbald doch wieder in seine

Laster zurückzufallen. Und diese Stimmung einer ewigen Reue ohne Kraft zur Besserung haucht er seinen teils mystisch-religiösen, teils obszönen Poesien ein.

Mallarmé stellt mit Scharfsinn in so gearteter Dichtung einen allen Realismus überschreienden Idealismus fest. Er versucht seinerseits dem Idealismus, wie er ihn auffaßt, einen bestimmten Ausdrucksstil zu geben und vindiziert für ihn das Symbol, die Andeutung, wie sie Baudelaire und Verlaine spontan verwerteten, grundsätzlich. Es ist klar, daß dieses Suchen nach einer bestimmten Symbolform zu einer äußerlichen Schule und auch zu einer Art Parodie führen muß, wie sie sich Rimbaud im Vokalsonett leistet. Echte Kunst des Idealismus setzt auch idealistische Charaktere voraus. Ein solcher ist wohl Jules Laforgue, dem es aber nicht vergönnt war, seine Anlagen in eine größere Dichtung umzusetzen.

Joris Karl Huysmans setzt Symbolismus entschieden mit Symbolkunst gleich. Und je mehr er sich in seiner Entwicklung dem Katholizismus nähert, desto mehr nähert er seine Motive und seine Form Motiv und Form der katholischen Symbolik. Bei ihm verschmilzt schließlich das Leben mit dem Dichten, indem er bei der Hagiographie endigt und zugleich nach dem Vorbild der Heiligen sein persönliches Leiden Gott auf-

opfert. Sein Stil ist bei diesem Zusammenfall von Persönlichkeit und Werk ein echt symbolischer.

Georges Rodenbach verwertet als Künstler die Möglichkeiten der „Entsprechungen" und verbindet sie mit effektvollen katholischen Requisiten. Er ist symbolisch und symbolistisch zugleich. Aber die Anwendung der Mittel auf einen Alltagsroman zeugt mehr von Technik als von Stilkunst.

Emile Verhaeren setzt sich auf neue Art mit all diesen Problemen auseinander. Wie sich Huysmans dem Katholizismus zugerungen hat, so ringt er sich vom Katholizismus los. Aber er ist von der Symbolkunst mehr als nur formal beherrscht und so bewahrt sie ihn vor dem Materialismus. Im Gegenteil, sie führt ihn zum Pantheismus, der nun bei Verhaeren mit symbolistischen Stilmitteln modernste Gestaltung findet.

Maurice Maeterlinck tut ungefähr das Gleiche, tönt aber alles wesentlich mystischer und wertet es dramatisch aus. Das Drama zwingt ihn, ganz konkrete, sichtbare Gestalten und Symbole als Träger der eigentlichen, versinnbildlichten, unsichtbaren Handlung zu wählen. So erfährt bei ihm die symbolistische Kunst die größte Verdichtung.

Dieser Rückblick, könnte nun jemand einwenden, sei wohl geeignet, eine Art Entwicklung zur Symbolkunst seit Baudelaire

wahrscheinlich zu machen, er überzeuge jedoch durchaus nicht davon, daß schon Baudelaire und seine Nachfolger (im Vergleich zu Maeterlinck) als Symbolisten anzusprechen seien. Demgegenüber sei auf eine Klärung dieser Frage durch keinen Geringeren als Georges Pellissier hingewiesen, der in einem Aufsatz über die Entwicklung der französischen Poesie betont: „Um ein symbolistischer Dichter zu sein ist es nicht notwendig, daß man im eigentlichen Sinne sogenannte Symbole schafft; es genügt die geheimen Verwandtschaften der Dinge mit unserer Seele zum Ausdruck zu bringen. Allerdings wird eine Dichtung, die diese Verwandtschaften zum Ziele hat, in den meisten Fällen symbolisch sein. Denn sobald wir diese mit Zähigkeit verfolgen, nehmen sie die Form des Symbols an . . . Das Symbol hat als Hauptcharakteristikum, daß es spontan entsteht, ohne Nachdenken, ohne Analyse und zwar in einer einfachen Seele, die zwischen dem materiellen Schein und seiner idealen Bedeutung nicht einmal unterscheidet.“ Mit dieser Deutung hat wohl Pellissier das gemeinsame Ziel der als Typen so verschiedenen Symbolisten eindeutig bestimmt.

Gemeinsam ist all diesen Symbolisten auch die große stilistische Absicht, unbeschadet ihrer sehr verschiedenen kleineren Stilmittel.

Stilistisch ist, wie André Beaunier richtig erkannt hat, der Symbolismus gleichbedeutend mit dem Impressionismus. Denn er ist, nach ihm, eine künstlerische Gestaltungsweise, die die Dinge nicht beschreiben, sondern nur suggerieren will. Und diese Absicht entspricht seiner innersten Natur von der Auffassung der Dinge: Wer an das Unerkennbare glaubt, kann unmöglich beschreiben. Das wäre die Methode des Positivisten, für den die Grenzen des Glaubens mit den Grenzen des Erkenn- und Beschreibbaren zusammenfallen. Also gemeinsam bleibt stilistisch allen Symbolisten der Gestaltungsversuch des Unbeschreibbaren-Unerkennbaren durch indirekte Methoden. Von dem Grade dieser Gestaltungsmöglichkeit hängt die Klarheit und der Wert des einzelnen symbolistischen Kunstwerkes ab.

Ethische Ziele

Huysmans ist von den betrachteten Symbolisten am meisten und ehesten zugänglich. Sein Symbolismus entspringt der Begeisterung für das katholische Mittelalter und zielt nur auf Wiedererweckung. Dafür orientiert er uns aber auch am klarsten über seine Ziele. „Das Mittelalter," heißt es in der

„Kathedrale“ im letzten Kapitel, „das wußte, daß auf dieser Erde alles Zeichen, alles Bild ist, daß das Sichtbare nur durch das etwas bedeutet, was es an Unbewußtem vermittelt, das Mittelalter, das infolgedessen nicht wie wir es sind, ein Opfer der Erscheinungen war, studierte diese Wissenschaft ganz genau und machte aus ihr die Helferin und Dienerin der Mystik. Überzeugt, daß das einzige Ziel, das der Mensch Grund hat zu verfolgen, daß der einzige Zweck, den er hienieden erreichen mußte, der war, in direkte Beziehungen zum Himmel zu treten und dem Tode vorauszueilen durch größtmögliches Versenken und Untertauchen in Gott, riß es die Seelen fort, unterwarf sie einem mäßigen Klosterleben, reinigte sie von ihren irdischen Voreingenommenheiten, von ihren fleischlichen Bestrebungen, richtete sie stets auf dieselben Gedanken des Verzichtes und der Reue, auf dieselben Ideen der Gerechtigkeit und der Liebe, und um sie nun zu stützen, um sie gegen sich selbst in Schutz zu nehmen, umgab es sie mit einer Hürde, umgab sie ständig mit Gott, unter allen Aspekten, unter allen Formen.

„Jesus erhob sich allenthalben, zeigte sich in der Fauna, in der Flora, in den Umrissen der Gebäude, im Schmuck, in den Farben. Nach welcher Seite sich der Mensch auch

wenden mochte, er sah ihn. Und er sah ebenso, wie in einem Spiegel, der sie widerstrahlte, seine eigene Seele. Er konnte in gewissen Pflanzen die Eigenschaften erkennen, die er erwerben mußte, die Laster, gegen die er sich verteidigen mußte . . .

„Der Bauer wußte, daß sein Pflug ein Bild des Kreuzes war, daß die Furchen, die er zog, die gepflügten Herzen der Heiligen waren; er wußte genau, daß die Garben die Früchte der Zerknirschung waren, das Mehl die Menge der Gläubigen, die Scheune das Himmelreich . . ., kurz, diese Methode der Analogie war für jedermann eine dauernde Aufforderung, sich besser zu beobachten und besser zu beten.

„So gehandhabt, diente das Symbol als Bremse, um das Vorwärtsbewegen der Sünde aufzuhalten und als Hebel, um die Seelen zu erheben und ihnen zu helfen, die Etappen des mystischen Lebens zu durchschreiten."

Mit diesen Worten verrät Huysmans selbst, daß er mit dem Symbolischen nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine ethische Aufgabe lösen will. Über die Schönheit der katholischen Kultformen gelangt denn auch in der Tat Huysmans zum Dogma und zu der Moral.

Der Symbolismus hat aber nicht nur bei Huysmans, sondern allgemein und grundsätzlich nichts zu schaffen mit dem L'art

pour l'art, gegen den er ja in seinen Anfängen (antiparnassisch) entschieden Front macht. Auch bei den großen „Sündern" des Symbolismus bleibt die Tatsache bestehen, daß sie durchaus ein moralisches Verantwortungsgefühl betonen. Verlaine glaubt sogar, daß aus Mangel an ethischer Einheit sein ganzes Werk künstlerisch minderwertig befunden werden könnte, und er sucht ihm eine ethische Einheit zu retten, wenn er in der autobiographischen Skizze „Der arme Lelian"' schreibt:

„Es ist gewiß, daß der Dichter, wie jeder Künstler, . . . die Einheit suchen muß . . . Unseres Dichters Werk nun zerfällt seit 1880 in zwei streng geschiedene Teile und das Verzeichnis seiner zukünftigen Bücher gibt an, daß bei ihm eine Voreingenommenheit besteht, dieses System fortzusetzen und . . . Werke von einer gänzlichen Ideenverschiedenheit zu veröffentlichen — um genau zu sein, Bücher, in denen der Katholizismus seine Logik und seine . . . Schrecken verbreitet, und andere rein weltliche Bücher, sinnliche Bücher . . . voll Lebensgefühl. Was wird bei alledem, wird man sagen, aus der Einheit des . . . Gedankens?

„Aber diese ist ja da! Sie besteht im Menschlichen, im Katholischen, was in unseren Augen dasselbe ist. Ich glaube und ich sündige in Gedanken wie in Werken;

ich glaube und ich bereue in Gedanken, in der Hoffnung auf Besserung. Oder auch, ich glaube und bin in diesem Augenblick ein guter Christ; ich glaube und bin einen Augenblick darnach ein schlechter Christ. Die Erinnerung, die Hoffnung, das Heraufbeschwören einer Sünde ergötzt mich mit und ohne Gewissensbisse, bisweilen unter der Gestalt der Sünde selbst ausgerüstet mit allen ihren Folgeerscheinungen, häufiger — so stark sind Fleisch und Blut — rein natürlich und animalisch, wie es beim ersten besten Freidenker der Fall ist. Dieses Ergötzen nun, das will der Mensch, ich, ihr, er, alle Schriftsteller, zu Papier bringen und es in besserer oder weniger guter Form veröffentlichen . . . Wird man uns also bona fide als Dichter verdammen dürfen? Hundertmal nein. Ob das Gewissen des Katholiken anders urteilt oder nicht, das geht uns nichts an."

Also ein verzweifelter Kampf Verlaines für die moralische Berechtigung der Unmoral und kein Gedanke an eine Kunst jenseits von Gut und Böse. Für Baudelaire mag die Frage nach einer unethischen Kunst zur Verblüffung des Bourgeois offenbleiben, für Verhaeren und Maeterlinck dürfte die Frage nicht in Betracht kommen.

Stilmittel

Das gemeinsame Grundstilmittel des Symbolismus ist das Symbol und hier ist das nächstliegende die symbolische Verwendung der Farben, die ja im Volksempfinden ohnehin weit verbreitet und fest verankert ist, ohne daß der einzelne genau mehr zu sagen wüßte, warum ihm weiß die Unschuld, rot die Liebe, blau die Treue, grün die Hoffnung bedeutet. Bei den Symbolisten ist natürlich die Farbensymbolik eine neue, feinsinnigere, selbstgeschaffene. Für Baudelaire ist weiß die an den Schnee gemahnende Farbe der Kälte und von einem kalten Herzen sagt er, es vereinige Schnee und Schwanenweiße in sich. Verlaine ist hier weniger originell, er geht vermutlich von der Symbolik der kirchlichen Festfarben aus und weiß sind ihm die Unschuld und die Märtyrer, also die Reinheit in Gott, weshalb ihm auch der Büßer, die Hoffnung und eine reine schöne Zukunft weiß erscheinen. Maeterlinck greift gleich tief in die Mystik, gepaart mit pathologischen Empfindungen (Bleichsucht) hinein und er setzt vor allem weiß = bleich. Bleich ist ihm so die Seele, die unfähig ist zu innerer Sammlung, bleich sind ihm die matten Lügen, bleich sind ihm

---

Für diese Übersicht bin ich der Arbeit von Fleischer (siehe Literaturangabe) sehr verpflichtet.

die unbestimmten, schwer definierbaren weiten Ebenen, die in ihm den Ennui erregen, bleich die verblaßte Vergangenheit, vergangene Küsse, vergangene Liebe.

Rot ist Baudelaire die unbestimmte Versinnbildlichung des Blutes und des Blutigen, des Grausamen und Ungeheuerlichen, der Wunden, auch der Wunden der Seele. Verlaine ist bei Rot anders orientiert. Er geht vermutlich von der Röte der Wangen als Zeichen der Scham oder des Zornes aus. Denn ihm sind Zorn und Erbitterung und Reue rot. Für Maeterlinck erscheint rot der Haß, der ja ungefähr dem Zorn entspricht, dann aber auch der Hochmut, der Stolz. Er spricht von den roten Stengeln des Hasses und von des Hochmuts rotem Fleisch.

Gelb und goldgelb assoziiert Verlaine mit dem Klang des Hornes, aber auch mit der zarten, hellen Stimme der Geliebten, gelb speziell bedeutet ihm Traurigkeit, ein Symbol, das ihm die herbstliche Farbe der Blätter in der Natur nahelegt. Maeterlinck spricht von den gelben Hunden der Sünde und von den gelben Pfeilen der Reue. Er scheint einfach hier an die mittelalterliche Farbensymbolik anzuknüpfen, nach der gelb die Farbe des Lasters und der Sünde war. Sie ist weder bei den Kirchen- noch bei den heraldischen Farben vertreten, war dagegen das Abzeichen der Dirnen.

Grün erinnert an frohe Wiesenpracht wie an giftige Sumpfpflanzen und kann daher in doppelter Symbolrichtung verwertet werden. Bei Baudelaire fließt dem Kraftlosen statt Blut ein grüner (Gift!) Saft in den Adern, doch ist auch von dem grünen Paradies kindlicher Liebe die Rede. Für Verlaine ist die Jugend als Frühling des menschlichen Lebens grün. Maeterlinck bedeutet überlieferungsgemäß grün die Farbe der Hoffnung. Sein Treibhaus ist von der grünen Hoffnungsglasglocke bedeckt. Aber er kennt auch grün als die Giftfarbe, wenn „in seinem Mark Begierden mit grünen Horizonten aufsteigen“ oder die Leiden der Liebe als grün charakterisiert werden.

Blau ist die Farbe des ersehnten Glückes und seit dem Suchen der Romantiker nach der blauen Blume den Dichtern geläufig. Aber älter ist blau als die heitere Farbe des lachenden, Leben verheißenden blauen Himmels. Bei Verlaine sind in diesem Sinne die Träume junger Mädchen azurblau und das Liebesglück symbolisiert dieser Dichter mit einem blauen Vogel. Maeterlinck erweitert das Symbol des Blauen Vogels in seinem gleichnamigen Drama zum Sinnbild der Sehnsucht nach dem Glück und der Wahrheit überhaupt und sein Ennui, der nur einer unerfüllten Sehnsucht nach Glück entspringt, ist selber blau. Violett ist für Maeterlinck

das Wasser des Baches der Reue, violett sind ihm böse Traumschlangen. Hier scheinen sich Gedankenfäden zur kirchlichen Bußfarbe zu spinnen.

Schwarz ist die Lieblingsfarbe des Pessimisten und Todesdichters Baudelaire. Schwarz ist ihm die so oft besungene Wollust, schwarz der Opiumgenuß, schwarz die Angst, die Reue, das Unbegrenzte, das Nichts; schwarz für Verlaine ist der Winter, der Himmel, der Zorn, das Verbrechen, ein schrecklicher Traum, die Sünde, die Lüge, der Stolz, die erstorbene Liebe. Bei Maeterlinck sind schwarz die bösen Versuchungen.

Wie die Farbe den Symbolisten nicht nur Sichtbares, sondern auch Fühlbares, Greifbares, Hörbares bezeichnet, so wird von ihnen auch die Farbenempfindung mit der Klang- und Geruchsempfindung vermischt und es entstehen die eigentlichen Synästhesien. Hier wäre in den Einzelfällen das Symbolische nur noch auf dem Umwege der Vertauschung festzustellen. Deshalb sind die Wirkungen dieses Stilmittels (Correspondances!) so verblüffend.

Baudelaire sagt von seiner Geliebten, ihr Atem mache Musik und ihre Stimme verbreite Duft. Wenn in der Abenddämmerung die Blumen wie Weihrauchfässer ihre Düfte in den Äther schwingen, dann vereinigen sich ihm Töne und Düfte in der Abendluft zu

schwermütigem Walzer. Das Haar der Geliebten ist ihm ein Hafen, wo seine Seele in großen Zügen Duft, Klang und Farbe trinken kann.

Für Verlaine ist eine hornhelle hochmütige Stimme gleichbedeutend mit Blutsternen auf goldenem Küraß. Die 32 blanken Zähne des als Gerippe dahinreitenden Todes sind ihm 32 durchdringende, gellende Schreie. Der Abendhimmel brüllt ihm sein Rot herab. Der Nachthimmel aber wiegt mit Düften und süßen Weisen die Ruhe der Schlafenden.

Huysmans wird die Intonation des ‚De profundis' in der Kirche zu folgender Impression: „Stimmengarben eilten unter den Gewölben hin, verschmolzen mit den fast grünen Tönen der Harmonikas, mit den spitzen Klangfarben zerbrechender Kristalle." Helle Stimmen mischen diesem Schwärmer für Kirchenmusik Morgenröte in die Finsternis des Gesanges. An gewissen Stellen wölbt sich ihm der gregorianische Gesang wie düstere romanische Bogen.

Für Georges Rodenbach knien die Kathedralen Brügges in steinernen Chorhemden nieder.

Symbolisch-synästhetisch wird bei den Symbolisten auch die Schilderung von Körperschönheiten. Von feurigen Augen sagt Baudelaire: „Ihre Feuer sind die Gedanken der Liebe mit Glauben gemischt, die im

Innern funkeln, wollüstig oder keusch.“ Gift fließt ihm aus grünen Augen, Giftseen, in denen der Beschauer sein Spiegelbild erblickt, so daß er zittern muß. Eine mitleidlose Schöne, deren Augen Feuer sprühen wie ein Fest, zertritt eine Seele in Fetzen. Flackernde Augen verraten ihm die innere Erregung, wenn sie flackern wie Budenlichter oder Lampions beim Jahrmarkt. Aus tiefen Augen glotzt dem Dichter Leere und Finsternis entgegen. „Verschleierte“ Augen sind ihm von einem Dunst verhüllt. Er kennt blasse Augäpfel als klare lebende Fanale, er kennt mystische Pupillen, die wirken wie Goldparzellen auf feinem Sand. Für Verlaine ist das Auge einmal ein armer, lieber blauer Spiegel. Ein Kurtisanenauge ist undurchsichtig-braun. Augen sind ihm je nach Farbe und Glanz Styx oder Lignon. Ein in Leidenschaft aufblitzendes und sich wieder beruhigendes Auge ist ihm der blaue Blitz einer im Nebel abgefeuerten Flinte. Düstre Augen sind zwei große Löcher, in denen Phosphor kriecht. In dem Boudoir, in dem eine Frau mit ihrer Katze spielt, blitzen ihm vier Phosphorpunkte.

Glattes sich wellendes (!) Haar ist für Baudelaire ein Meer, ein (schwarzer) Ozean, eine See von Ebenholz, ein blendender Traum von Segeln, Ruderern, Lichtern und Masten, für Verlaine ist das Haar

eine Quelle von Ebenholz oder Gold, je nach der schwarzen oder blonden Farbe. Im blonden Haare sieht er Goldstrahlen und rotes Haar erscheint ihm blutig in der linden Nacht. Den Mund empfindet Verlaine einmal als eine rote Wunde.

Für Baudelaire ist eine schöne Frau im ganzen ein schöner klarer rosiger Herbsthimmel. Er denkt dabei wohl an die reife Frau (Herbst), deren Reize noch nicht verblüht sind (schön, klar, rosig) oder, wie Huysmans mit Schlachthausinstinkten von der Madame de Chantelouve sagt, „deren Fleisch mit 30 Jahren noch frisch ist". Verlaines Sympathie dagegen gehört dem jungen Mädchen, „der weißen Erscheinung, die singt und flimmert", „den plötzlichen Blitzen der weißen Nacken".

Auch die Natur, Baum, Blume, Tier, sind intensiv in den Dienst der symbolistischen Stilistik gestellt. Die Blüten des Lebens sind für Baudelaire die Kunst und die Liebe; damit ihm die erstere als Rose erblüht, die letztere als Ähre ersprießt, muß er sie gar oft mit den salzigen Tränen begießen. Blumen sind für den Dichter auch die guten Vorsätze, bei denen er zweifelt, ob sie aus dem strandgleich bespülten Boden seiner Seele die mystische Nahrung saugen können, deren sie zu ihrem Wachstum bedürfen. Langsam aus der Vergessenheit

auftauchende Erinnerungen sind für Baudelaire schaurige Schmetterlingspuppen, die in ihrer schwer lastenden Finsternis ein Schauern durchweht und die dann als azurblau getönte, rosaüberzogene, goldgeränderte Falter auffliegen. Der Dichter ist ihm ein Albatros, der sich himmelhoch im Sturmgebraus erhebt und der gegen ihn gerichteten Pfeile spottet, jedoch auf dem festen Boden der Erde der rohen Menge ausgeliefert sich ängstlich fühlt, weil ihn hier seine nach freien Höhen strebenden Riesenflügel an der Fortbewegung hindern. Der altersmüde Geist ist für Baudelaire ein Pferd, das nicht mehr vom Sporn der Hoffnung angetrieben wird und dessen Fuß bei jedem Schritte strauchelt. Das Gewissen ist ihm eine unerträgliche Natter, die den Menschen keinen Augenblick in Ruhe läßt. Die niederträchtige Menagerie der menschlichen Laster setzt sich ihm aus Schakalen, Panthern, Affen, Skorpionen, Geiern, Schlangen und — dem Ennui zusammen. Die Frau ist für ihn eine liebliche und gefährliche Katze.

Verlaine bezeichnet als Rose die Gottheit, vielleicht in Anlehnung an die mystische Rose Dantes: „die unermeßliche Rose der reinen Winde der Liebe." Eine Lilie ist ihm eine reine Tat. Vom reuigen Sünder verlangt Gott einen erlesenen Reueblumenstrauß. Seine Gedichte vereinigen sich dem

Dichter als Beete zu einem Garten. Die Freundschaft erscheint Verlaine als frischer grüner Rasen, auf dem die blutigen Füße der Wanderer Lebensmut einsaugen, wenn sie von den duftfrohen Blumen liebkost werden. Die verlorene Tugend erscheint ihm als verdorrter und verkrüppelter Baum. Die guten Gedanken sind ein von Gott gesegnetes Nest auf hohem Baum. Der Dichter ist ein Ysopzweig in der Hand des Herrn, eine Auffassung, die durch das ‚Asperges me' angeregt ist. Wie eine Möve fliegt seine Seele unruhig und unbeständig über das Meer, streift seine Liebe die Wellen und will sich sein Herz zur Sonne erheben, durch seine schmerzlichen Aufschreie den Seefahrer schreckend. Die Lust ist ein junger Hengst betört von seinem ersten Lauf. Des Dichters Herz ist eine zerstreute Herde. Der Mensch ist ein Lamm, das Gott (dem guten Hirten!) wie einer Mutter folgen will. Die Leidenschaft erscheint in Form von verschiedenen Tieren: man muß ihr mißtrauen, wenn sie schläft; denn dann ist sie nicht nur Katze, sondern Tiger. Wenn sie sich aber regt, muß man sich vor ihrem Biß in acht nehmen; denn dann ist sie ein tollwütiger Hund. Spürhunde sind der Haß, der Neid und das Geld, die den Menschen mit aufmerksamem Schnuppern umkreisen. Der fatalste Hetzhund aber ist der Tod, der seine Tatze auf

des Menschen Herz setzt und zubeißt, ohne ihn ganz zu vernichten. Während des kurzen Glückes der Brautzeit erscheint dem Dichter sein eigenes Herz und das seiner Braut als zwei am Abend singende Nachtigallen, friedliche Zärtlichkeit verhauchend.

Für Maeterlinck breiten sich über die Rosen der Leidenschaft unbeweglich wie ein Traum weite nächtliche Vegetationen (des Leidens?). Er bittet, auf die Fieberflächen seiner Seele Lilien und auf ihre Sümpfe lindernde Rosen zu streuen. Langsam wachsende Palmen zur Überschattung des kalten Mooses seiner Begierden sind die Lüste. Seine Sinne draußen sind von Winden umpeitscht, während die sonderbarren Pflanzen des Innern stets im Treibhaus der Seele eingeschlossen sind. Des Dichters Gebete sind schwächliche Blumen in einem Wasserglas. Der Ennui erscheint Maeterlinck als eine Schar weißer Pfauen, die nachlässig und faul einem sonnelosen Teich und einer sonnelosen Zeit entgegenwandern. Eine Tiersymbolik, wie sie auch Anatole France mit den Schakalen der Leidenschaft in seinem Roman Thaïs aufnimmt, treibt Maeterlinck in ausgiebigster Weise. Angebunden liegen die Herden seiner Begierden im Treibhaus der Seele und harren nur des Augenblicks, wo ein Sturm über die Gefilde kommt. An der Schwelle seiner Träume liegen sie als

gierige Wölfe auf dem Rasen ausgestreckt. Auf der bleichen Ebene des Ennui treiben sich ihm herum: die gelben Hunde seiner Sünden, die scheelen Hyänen seines Hasses, die Löwen seiner Liebe, die Schafe seiner Versuchungen.

Neben dem Bereich der Farben und der Töne in Natur- und Menschenleben dient überhaupt jegliches Konkrete, Gegenständliche als Impression und Ausgangspunkt eines seelischen Reflexes, das von den einzelnen Autoren oft eine überwältigende stilistische Umsetzung erfährt. Bei Baudelaire tanzt die Seele in Aufruhr als mastloses Wrack auf einem ungeheuren uferlosen Meer. Sein Gedächtnis ist eine Totenpyramide, die mehr Leichen enthält als ein Massengrab. Er empfindet sich als ein vom Monde verabscheuter Kirchhof, wo sich wie Gewissensbisse (umgekehrt metaphorisch, konkret-abstrakt empfunden) lange Würmer hinziehen, die sich immer gerade über seine geliebtesten Toten hermachen. In der Liebe hat er einen Schlaf des Vergessens gesucht, aber sie ist ihm zu einer nadelgespickten Matratze geworden. Der Wein will aus seinem versiegelten Glasgefängnis dem Menschen ein Lied von Licht und Brüderlichkeit entgegenschmettern. Der Regen zieht mit seinen langen Streifen Gitterstäbe vor das Gefängnisfenster der Welt.

Für Verlaine ist die schöne Erinnerung ein liebes Kopfkissen (vgl. das ihm wohl unbekannte deutsche Sprichwort: Ein gut Gewissen ist ein sanftes Ruhekissen). Seine Gedanken haben ein reines Zifferblatt, weil die schmutzigen Stunden des Lasters darauf ausgelöscht sind. Die Fehler des Menschen bleiben auch hängen am Siebe der Pflicht. Die wilde Leidenschaft ist eine Bettlerin, die in die Trompete stößt. Die Seele muß eine sanfte Dienerin des Herren sein, um als seine Braut auf dem höchsten Throne Platz nehmen zu dürfen. (Wohl Umsetzung der biblischen Aufforderung, aus Knechten Gottes Freunde Gottes zu werden). Das hübsche Ohr eines jungen Mädchens ist ihm eine angesetzte Volute, um die als Dekoration die blonden Haare spielen, die Knie kleine Engelsköpfe; die Füße des Sünders sind ihm frivole Pilger. Paris ist dem Dichter ein schreiender Haufen weißer Steine, Londons Häuser in ihrem fürchterlichen Zusammengekauertsein eine Senatsversammlung alter Weiblein, die Seine eine häßliche, schmutzige alte Schlange, die Schiffsladungen und Leichen nach dem Meere schleppt.

Zu all diesen Einfühlungen, Metaphern, Synästhesien und Transpositionen käme noch, daß sich die symbolistischen Dichter selber als etwas anderes als ihre Persönlich-

keit empfinden, wie Baudelaire, der sich einmal als König eines Regenlandes, Verlaine, der sich als Reich an des Verfalles Ziele, Verhaeren, der sich als der ‚immensément Perdu' oder wie Dubus, eine viertklassige symbolistische Größe, der sich als zerbrochenes Klavier (piano cassé) empfindet.

Aber, wie es auch um die Echtheit dieser Einfühlungs- und Umdeutungsprozesse stehen mag, der Symbolismus hat sich eine einzigartige, geniale Stilistik geschaffen.

Wirkungen

Nicht nur auf die Stilistik hat das Gestaltungsbedürfnis des Symbolismus gewirkt, sondern auch auf die Sprache, das Lexikon, und vor allem die Verslehre. Es würde hier zu weit führen und für ein größeres Publikum auch langweilig sein, sich mit diesbezüglichen Einzelheiten zu befassen. Allein die Tatsache als solche muß erwähnt werden, da sie für die Reichweite der symbolistischen Bewegung wesentliches Zeugnis ablegt. Daß aber der Symbolismus überhaupt auf die Kunst, die Philosophie, die Kultur gewirkt hat, dafür spricht die Anfeindung der Literaten und das überzünftige Schlagwort „Ideorealismus", das er sich innerhalb Frankreichs zugezogen, die Be-

achtung, die er jenseits der französischen Grenzen gefunden hat.

Frei hat sich die Bewegung von der Politik gehalten und nie hat sie so im Mittelpunkt grober Tageszänkereien gestanden wie die Romantik. Daß sich das Maeterlincksche Drama die Bühne eroberte, bedeutete den Sieg des Symbolismus auf realstem Boden. Seit langem gab es dadurch erst wieder ein über Ehebrüche und Tagessensationen hinausgehendes Drama in französischer Sprache, das zu europäischer Geltung gelangte und den Wettkampf mit dem skandinavischen Symbol- und Problemdrama Ibsens und Strindbergs aufnehmen konnte.

Eine Hemmung und Erstickung bedeutete dem französischen Symbolismus die unglaublich fest verankerte französische klassische Geschmackstradition, die ihn als eigensinnige, die Überlieferungen mit Füßen tretende Kunst ablehnte und ihm im allgemeinen die großen führenden Zeitschriften, wie die Revue des deux Mondes, versperrte. Ferner hat ihm die Behütung der öffentlichen Sittlichkeit, die der Romanpornographie gegenüber ein weiteres Gewissen zu haben scheint, so manchmal einen Prozeß beschert, dadurch allerdings wohl erreicht, daß es bald zum guten Ton gehörte, Baudelaire und Verlaine zu lesen.

Eine gewisse Krankhaftigkeit bleibt bei

dem Symbolismus als Restbestand und verleiht ihm die von ihm selbst geschaffene giftgrüne Farbe des Ungesunden. Aber deshalb ist er höchstens Unreifen und Sensationslüsternen anziehend. Interessant ist die Bewegung dem Ernsten deshalb, weil diese Dichter, mit Baudelaires letzter Zeile der Fleurs du Mal zu reden, auf den Grund des Unbekannten gestiegen sind, um dort Neues zu finden.

Endlich ist die Bewegung des Symbolismus auch etwas Überliterarisches, Kulturelles. Als kulturelles und psychologisches Problem nähert sich nun der Symbolismus in Wirkung und Bedingtheit doch wieder durchaus dem, was man die Dekadenz genannt hat. Was man aber von dieser als Kulturerscheinung zu halten hat, hat uns jüngst erst Eckart von Sydow in seiner Kultur der Dekadenz deutlich gesagt.

Er betont, daß diese Bewegung vorab gekennzeichnet ist durch eine bewußte Einbeziehung der negativen Mächte in das Leben, die das Christentum verabscheut und der Materialismus ignoriert hat. Eine Annäherung des Negativen an das Positive sieht er vor allem in der Dekadenz und als die vorkämpfenden Versucher dieser Annäherung — an Stelle der christlichen Abwehr des Negativen zugunsten des Positiven — erscheinen ihm Schopenhauer und Amiel.

Faßt man diese Formel der Einbeziehung des Negativen in das Positive statt ethisch, metaphysisch, so wird man eine Erweiterung, eine Einbeziehung des Immateriellen, Transzendenten in das Materielle, Diesseitige bekommen. Und es wird durch eine solche Tendenz in der Tat der Versuch der Überwindung des behaglichen problemfeindlichen Spießertums gemacht. Ob das am Ende des 19. Jahrhunderts so gut eine innere Notwendigkeit war als heute, kann jeder ermessen. Der individuelle Verkörperungsprozeß dieses so skizzierten geistig-sinnlichen Kräfteausgleiches ist in Leo Tolstoï zu erblicken, der ja durch allerlei Fäden mit dem französischen Symbolismus in Verbindung steht. Und wie die Fäden in diesem Suchen des Geistes in der Gegenwart zu Tolstoï führen, so führen sie in der Geschichte zu der Mystik des Katholizismus, deren Höhepunkte Eckart von Sydow in Franz von Assisi und in der hl. Teresa erblickt. Den Schritt zur Mystik des Katholizismus haben denn auch von den betrachteten Typen Baudelaire und Verlaine ohne, Barbey d'Aurevilly und Huysmans mit Erfolg getan. Neue Wege, die jedoch in derselben Richtung des Ringens um eine irrationale Macht liegen, sind Verhaeren und Maeterlinck gegangen. Wir sind heute daran gewöhnt, vom Dichter kein persönliches Heroentum zu verlangen und

wir können darauf verzichten, in den Symbolisten nach einem Symbolismus des Lebens zu suchen, wie man ihn etwa bei Sören Kierkegaard findet. Aber gerade deshalb wäre es auch ungerecht, unsere Symbolistentypen als nicht ernst zu nehmende Kämpfer und Gestalter abtun zu wollen. Die Formkunst ihres Schaffens würde diese Annahme schon Lügen strafen. Und doch lassen sie unbefriedigt — problematische Naturen und problematische Kunst, aber interessant für eine problematische Kultur wie die unsere.

Übersetzungen der nicht in deutschen metrischen Versen, sondern nur im französischen Original zitierten Texte:

p. 24.

Ich habe böse Dichter Verse auf Podien sagen hören in Spelunken mit schwarzen Schemeln unter der Ausdünstung von Weibern.

p. 44.

Du kennst es, Leser, jenes zarte Ungeheuer,
Scheinheiliger Leser, Meinesgleichen, Bruder mir!

p. 45.

Der Mann, dessen Gedanken, lerchengleich
Zum Himmel morgens sich mit freiem Schwung erheben
Der schwebt über dem Leben und begreifet eben
Leicht die Blumensprache und das Wort im Dingbereich.

p. 46.
Das schmachtende Asien und das glühende
Afrika
Eine ganze ferne, fremde, beinah' tote Welt
Lebt, aromat'scher Wald, in deinen Tiefen.

p. 46.
Die Fliegen summten auf dem halbverwesten
Bauch,
Aus dem die schwarzen Bataillone schritten
Von Larven wie ein Trunk, der fließt aus
einem Schlauch,
Entlang den Lebensfetzen . . .
Und dennoch bist Du einst gleich diesem
Schmutz und Dreck,
Der greulich-gräßlichen Infektion,
Stern meiner Augen, meines Lebens Zweck,
Du, Engel mein und meine Passion.

p. 47.
Sei was du willst, du schwarze Nacht, du
roter Morgen,
In meinem ganzen Körper regt sich keine
Faser,
Die nicht hinausschrie: Belzebub, ich bet'
dich an.

p. 48.
Aus ihrem blond und braunen Felle
Dringt mir ein Duft so zart, daß einst am
Abend
Ich wurde ganz verzückt, es habend
Gestreichelt einmal nur, an einer Stelle.

Mein Herz ist ein zerstörter Platz
Von wilder Frauenkralle und von Frauenzahn;
O sucht's nicht mehr, mein Herz, die Tiere
fraßen's.

p. 49.

Sag, schwingt sich auf mitunter nicht dein
Herz, Agathe,
Fern von dem schwarzen Meer der schmutz-
befleckten Stadt
Zu einem andern Meere, dessen Glanz er-
strahlt
Blau, hell und tief wie die Jungfräulichkeit?

p. 69.

Es regnet in dem Herzen mir
Wie's regnet auf die Stadt,
Welch Schmachten ist es
Das mir das Herz durchdringt?

O süß Geräusch des Regens
Auf Boden und auf Dach
Für Herzen, die zerquälen sich,
O süßer Sang des Regens.

Es regnet ohne Grund
Im Herzen, das sich schindet.
Wie? Nicht etwa Verrat?
Die Trauer ist ohne Grund?

Das ist die schlimmste Pein,
Zu wissen nicht, warum,
Ohn' Lieb und ohne Haß,
Mein Herz hat soviel Pein.

p. 70.
Ich bin das Herz der Tugend,
Ich bin die Seele der Weisheit,
Mein Name brennt die störrische Hölle

p. 70.
Zum Mittelalter ungeheuerlich und zart
Müßt mein beschädigt Herz zurücke finden
Fern unsern Tagen fleischlichen Gemüts und
düstern Fleisches.

Gehe deinen Weg nun ohne Unruh weiter.
Die Straße ist gerad, du brauchest nur zu
steigen,
Wofern du bei dir trägst den einzig teuren
Schatz,
Die einz'ge Waffe für den Fall der Schlacht:
Die geist'ge Armut und den lieben Gott als
Freund.

p. 71.
O Gott, du hast mit Liebe mich verwundet
Und ach, die Wunde klafft noch.

Hier hast du mein noch nicht vergossenes
Blut,
Mein Fleisch, unwürdig fast des Leidens.

Du weißt dies alles, alles dies,
Daß ärmer ich als irgend jemand bin.
Doch was ich habe, lieber Gott, das geb' ich
dir.

p. 71.
Was, ich, ich, dich lieben können,
Bist du toll?

p. 72.

Das Meer ist schöner als die Dome, die
treue Amme, die die Winde wiegt, das Meer,
auf dem die heil'ge Jungfrau betet.

Gott reift und endet und bereitet zweckvoll sich
Das Fleisch und Blut für Kelch und Hostie.

p. 81.

Müde des traurigen Spitals, der Weihrauch-
schwaden,
Die an der Vorhangsalltagsweiße sich erheben
Zum Kruzifix gelangweilt an der leeren Wand,
Schleppt tückisch sich der Sterbende und
reckt den alten Rücken
Nicht um die Fäulnis seines Körpers aufzu-
wärmen,
Sondern um Sonne draußen auf dem Stein
zu seh'n, zum Fenster
Und preßt die weißen Haare und sein magres
Knochenantlitz
An die Scheiben, die warmer Sonnenstrahl
erhellen will.

Und sieh! Sein Fiebermund, nach Azurblau
begierig,
Als er noch jung war, sog er seines Schätz-
chens Hauch,
Den Duft der jungfräulichen Haut begierig
ein. Jetzt aber
Fettet er mit langem bitterm Kuß die lauen
güldnen Scheiben.

p. 81.
Ich, ja ich halt dein aufgelöstes Haar
Um meine Augen ganz drin zu versenken.
Denn sieh! mein Mund wär' sicher nicht
Etwas zu kosten hier mit seinem Biß,
Käm's nicht so weit, daß dein geliebter Fürst
In diesem Wald des Hasses
Aushauchen dürfte, gleich dem Diamant
Den Ruhmesschrei, den er erstickt.

p. 103.
Ich bin der Mann der Fäulnis riesenhaft,
Der rückkehrt aus dem weichen Land der
Toten.

p. 104.
Laßt unsere erglühten Seelen
Mit Gold umkleiden jede Gedankenflamme.

p. 109.
Und mein Herz spiegelt sich im Abend der Qual,
Wenn die Woge sich anfrißt und zerbricht
am Fels
Und sich erbost, so daß ihre Wehr
In Gold- und Silberfetzen zerfetzt und zer-
fasert.

p. 111.
Die Ebene, die Ebene
Unendlich, atembenehmend

p. 112.
Siegreich saugt sie die Erde auf,
Besiegt ist sie der Abgrund der Welt.

p. 112.

Ich lieb' mein fiebrig Auge, meine Nerven
und mein Hirn,
Mein Herzblut und mein Herz, den Lebens-
saft des Leibs.
Ich liebe Mensch und Welt und bete an die
Kraft,
Die meine eigne Kraft verteilt und nimmt
von Mensch und Welt.

p. 113.

Und man sagt schlichte Dinge sich:
Die Frucht, die man im Garten hat gepflückt.
Die Blume, die sich hat erschlossen
Zwischen dem grünen Moos.

p. 113.

Das ist die große Freude und die tiefe Liebe,
Die wir durchkosten, wenn so wohl wir uns
beisammen fühlen,
Ohn' daß ein etwas starkes Wort auf unsern
Lippen zittert
Oder ein Kuß die Stirne dir versengt.

p. 114.

Und immer warst du gut und so naiv dazu,
Wohl wissend, daß die Seele mein nur dir
war und für immer.

Oh falle, Glanzschnee, du, in unser Herz,
Erwärme, ach, noch unsre letzten Träume
Wie Weizen, der ersprießt.

Dann will ich in die Ferne ziehn mit meinem
Herz.
Es wird dir eine solche warme Liebe wahren,
Daß selbst durch dicke, tote Erd' hindurch
Die andern Toten seine Wärme fühlen.

p. 116.

Alles muß man bewundern und sich so selbst
erheben
Und höher steigen als die einst Gewesenen.

p. 118.

Oft hab' ich dir gedient mit furchtsam-
zartem Herzen,
Schreiend nach deiner Ruh mein Jubel, meine
Furcht.
In meinem Fleisch hat lang verweilt die
Spur
Der Lehne jenes Betstuhls in der Kirch', auf
dem man kniend betet.

Literatur

Barre, A., Le Symbolisme. Paris 1911.

Beaujon, G., L'Ecole Symboliste. Programm Basel 1900.

Beaunier, A., La Poésie nouvelle. Paris 1902.

De Gourmont Remy, Promenades littéraires. Paris 1904.

De Souza, Robert, Où nous en sommes. Paris 1906.

Donos, Ch., Verlaine intime. 1898.

Fleischer, W., Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtungen. Greifswald 1911.

Gautier, F., Charles Baudelaire. Paris 1903.

Holitscher, A., Charles Baudelaire. Berlin 1904.

Le Cardonnel, G. et Vellay, Ch., La Littérature contemporaine. Paris 1905.

Leneveu, G., Ibsen et Maeterlinck. Paris 1901.

Le Pelletier, E., Paul Verlaine. Paris 1907.

Morice, Ch., Paul Verlaine, l'homme et l'œuvre. Paris.

Mockel, A., Emile Verhaeren. Paris 1917.

Monty-Jacobs, Maeterlinck. Leipzig 1901.

Poppenberg, F., Maeterlinck. Berlin 1903.

Raynaud, E., La Mêlée Symboliste. Paris 1920.

Retté, A., Le Symbolisme. Paris 1903.

Schlaf, J., Verhaeren. Berlin o. D. Die Dichtung. Band XXXVIII.

Spronck, Maurice, Les Artistes littéraires. Paris 1889.

Von Sydow, E., Die Kultur der Dekadenz. Dresden 1922.
Walch, G., Anthologie des Poètes Français Contemporains. Paris s. d. 3 Bände.
Wechsler, E., Paul Verlaine, Seine Kunst und sein Glaube. Marburg 1914.
Winkler, E., Der Weg zum Symbolismus in der französischen Lyrik. In der Voßlerfestschrift Heidelberg 1922.
Ziesing, Th., Charles Baudelaire. Ein Essay. Zürich 1879.
Zweig, Stephan, Emile Verhaeren, Sein Werk. Insel-Verlag. Leipzig 1910.
— Paul Verlaine, Eine Monographie. Die Dichtung. Band XXX. Berlin 1906.
— Gedichte von Paul Verlaine. Berlin und Leipzig 1911.

Inhalt

Vorwort 5

Das Wesen des französischen Symbolismus 7
Symbolisch und symbolistisch 7
Reaktion gegen den Naturalismus 17
Dekadent 21
Das Moderne 26
Das Unfranzösische 28

Typen französischer Symbolisten . . . 31
Charles Baudelaire (1821—1867) 31
Barbey d'Aurevilly (1808—1889) 55
Paul Verlaine (1844—1896) 59
Vertreter der sogenannten Symbolistenschule 78
Stéphane Mallarmé (1842—1898) 78
Arthur Rimbaud (1851—1891) 84
Jules Laforgue (1860—1878) 89
Joris Karl Huysmans (1848—1907) 90
Georges Rodenbach (1855—1898) 97
Emile Verhaeren (1855—1916) 101
Maurice Maeterlinck (geb. 1862) 119

Ziele des Symbolismus 135
Ästhetische Ziele 135
Ethische Ziele 140
Stilmittel 145
Wirkungen 157
Übersetzungen der französischen Zitate . . . 161
Literaturverzeichnis 169

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 30 19 12 003 2